ФЕДОР СТЕПУН

ВСТРЕЧИ

ДОСТОЕВСКИЙ
Л. ТОЛСТОЙ
БУНИН • ЗАЙЦЕВ
В. ИВАНОВ • БЕЛЫЙ
ЛЕОНОВ



ФЕДОР СТЕПУН

ВСТРЕЧИ

ДОСТОЕВСКИЙ - Л. ТОЛСТОЙ
БУНИН - ЗАЙЦЕВ - В. ИВАНОВ
БЕЛЫЙ - ЛЕОНОВ

Товарищество Зарубежных Писателей

Мюнхен 1962

Склад издания:

Г. Андреев, Мюнхен 19, Ренаташтрассе 77

Satz und Druck: Leo Andrejeff, München 5, Kohlstraße 3 b. Tel. 29 51 36

Я долго думал, прикидывал, как мне озаглавить свою книгу. Удачно только то название, которое является как бы портретом книги, указанием на ее сущность. Такого, вполне меня удовлетворяющего названия, я найти не мог. Причина этого, конечно, в том, что предлагаемые читателю страницы представляют собой если не обычный сборник разнохарактерных, мало чем друг с другом связанных статей, то все же и не целостно задуманную и в сравнительно короткое время написанную работу, а ряд тематически перекликающихся друг с другом статей, которые писались на протяжении почти что сорока лет. Литературоведам может быть будет интересно проследить разницу стиля и словаря между самой ранней статьей, которой заканчивается сборник, и самой последней, к восьмидесятилетию Б. К. Зайцева. Статьи писались по разным поводам, перепечатываю я их сознательно почти без изменений. Вычеркнуто только несколько мест из первой статьи о Достоевском, которые встречаются и во второй — о «Бесах».

Все эти статьи, кроме посвященной Б. К. Зайцеву, вышли и по-немецки. Статья о Вячеславе Иванове — также и по-итальянски.

После долгих исканий я решил назвать свою книгу «Встречи». Встречи бывают весьма разные: мимолетные и

вековечные. Бывают и такие мимолетные, что остаются на всю жизнь незабвенными. В моей памяти, уже давно немолодого человека, много самых разнообразных встреч. В предлагаемую вниманию читателя книгу я включил только наиболее для меня важные. Среди них и две встречи с великими тенями прошлого — с Достоевским и Толстым.

Обоих писателей я, конечно, читал еще на школьной скамье. И чуть даже не был исключен из школы за то, что отказался отвечать учителю зоологии на вопрос: правильно ли мой товарищ описывает коровий желудок, мотивируя свой отказ тем, что мне некогда слушать неверные ответы, так как я читаю «Анну Каренину». Настоящие углубленные встречи с обоими писателями произошли, однако, позднее, уже после революции, когда я в качестве немецкого профессора готовил курс по социологии русской литературы. Этим объясняется тематика и окрашенность моих обеих статей о Достоевском: первая говорит об отношении Достоевского к России и Европе, вторая — о революционном бесновании России. По-новому увидал я после революции и Толстого. Читая его раньше, я еще не чувствовал устрашающей глубины его отрицания церкви и двусмысленной переклички между его анархической этикой и большевистским отрицанием всякой этики.

С творчеством Бунина я познакомился весьма рано; вероятно, в зиму 1912-1913 года я читал о нем доклад в литературно-художественном кружке, — доклад был впоследствии, если не ошибаюсь, напечатан в «Северных записках». Когда мы уже крепко дружили с Иваном Алексеевичем, он как-то вспомнил мою статью и погрозил мне пальцем. Очевидно в ней было что-то, что ему не понравилось. Потом он считал меня своим лучшим читателем и критиком. В моем дрезденском архиве сгорело его письмо, в нем он благодарил меня за анализ «Митиной любви»: он писал, что я

вскрыл глубины, о которых он и не думал, когда писал свой роман.

В эмиграции мы встречались с Буниным одно время почти каждый год, в Грасе на французской Ривьере. Встречаясь, мы часто и много спорили, прежде всего о Достоевском, которого он не любил и безоговорочно отрицал, как и Блока, которого ни ухом, ни духом не слышал. В искренность его отрицания мне все не верилось, но в конце концов пришлось поверить. Повторять его суждения об обоих писателях не хочется, да и не стоит: уж очень они были нелепы. Но сам он, даже и тогда, когда отрицал своих врагов, был минутами великолепен.

Хорошо помню, как однажды, уже после полуночи, я шел мимо его дачи. Увидав в окне свет, я посвистел. Он быстро сбежал по лестнице, еще полный той жизни, которую творил, и словно не отрываясь от рукописи, продолжал писать вслух. Это была непередаваемая ворожба: он исходил светом вдохновения, был как облаком охвачен им.

Последний раз я видел Ивана Алексеевича незадолго до смерти. Это было страшно. Смерть уже явно молчала, дожидаясь, в нем, а он все еще жил в привычной для него жизненной суете. Зорко говорил о литературе и зло о товарищах-писателях.

Личное знакомство с Борисом Константиновичем Зайцевым началось раньше, чем с Буниным. Несколько раз мы встречались в Москве, но, правда, всегда мимолетно. Приезжая из Германии в Париж, мы с женой неизменно заходили к Зайцевым, в их скромную, по-интеллигентски русскую, но исполненную какой-то сверхинтеллигентной духовности квартиру. Уходя, после тихих бесед, уносили с собой радость, что, вот, есть в Париже что-то свое.

Для меня это чувство своего после прочтения автобиографических вещей Бориса Константиновича усилилось

общими воспоминаниями о Калужской губернии, в которой мы провели наше детство и юность, о городе Калуге, об Оке, о пароме через нее. Солдатское слово «земляк» приобрело для меня вдруг какое-то новое содержание. Несмотря на эту душевно-бытовую близость, мое общение с Зайцевым не было столь близким, как с Буниным. Это прежде всего объясняется тем, что, приезжая из Германии во Францию, мы после краткого пребывания в Париже уезжали на Ривьеру, к главе «Современных записок» И. И. Фондаминскому.

Первая встреча с Вячеславом Ивановым была исключительно интересна, глубока и тепла. Приехав из Москвы в Петербург читать доклад в религиозно-философском обществе, я зашел к знаменитому поэту и ученому, чтобы познакомиться, и по его предложению сразу же остался погостить в его знаменитой башне, где и познакомился с целым рядом поэтов.

Навсегда остался я благодарен Вячеславу Иванову за наши глубокие ночные беседы. Он только что выпустил в «Мусагете» свой «Суд огня» (Cor ardens), посвященный памяти его жены Зиновьевой-Аннибал, — а я познакомился с ним спустя два года после неожиданной смерти моей первой жены.

Последним грустным свиданием с Вячеславом Ивановым была встреча в Москве. Мы с женой работали, вместе с ее братьями и сестрами, на остатках имения ее родителей. Вячеслав Иванов с семьей почти что голодал в большевистской Москве. Приезжая из деревни, мы привозили ему мешочки с самосаженным и самосжатым овсом и ячменем и немного картофеля. Он был бледен, худ и грустен. Взор его был еще пронзительнее и острее, чем раньше.

О встречах с Белым все нужное уже сказано в моей статье. Хочу только еще раз подчеркнуть, что он был един-

ственным из всех, с кем мне довелось встретиться в жизни, в ком непосредственно чувствовалась гениальность. Я был им заворожен. Но чтобы я его любил, я, пожалуй, не скажу. Любить его было трудно, потому что, быть может, почеловечеству, его и не было, он всегда ощущался каким-то недовоплощенным фантомом.

С Леонидом Леоновым я познакомился, вероятно, в зиму 20-21 года. Было это на Садовой Кудринской в просторном особняке, стоявшем посреди одного из тех больших московских дворов, о которых, сравнивая Москву с Петербургом, писал еще Герцен. Встретились мы, на каком-то домашнем празднестве, в богатой квартире Бульшкина, выпустившего впоследствии в Чеховском издательстве книгу о московском купечестве. Народу было очень много. Среди гостей мне сразу же бросился в глаза Леонов, совсем еще молодой человек с внешне простоватым, но очень живым и милым лицом. Достаточно было поговорить с ним, чтобы почувствовать его большой и какой-то неожиданно новый по своему звуку талант. Я сразу же заинтересовался им и пригласил зайти к нам попить чаю и что-нибудь прочесть. Он охотно пришел и прочел свой изумительный, неизвестно откуда взятый рассказ «Бурыга», который я и напечатал в сборнике «Шиповник». Уже в эмиграции я прочел второй большой роман Леонова — «Вор», который произвел на меня гораздо большее впечатление, чем более ранние «Барсуки». «Вор», написанный, видимо, под влиянием Достоевского, по своему нравственному весу и по глубине защиты человека от революции, не отрицаемой Леоновым, вещь совершенно замечательная. Я разбирал ее с моими студентами и охотно свидетельствую, что это был один из самых живых и увлекательных моих семинаров.

За всем, что впоследствии писал Леонов, я внимательно следил — с любовью и надеждой, что он отстоит себя. В том,

что это ему не удалось, сомневаться не приходится. Осуждать его, обвинять я не смею, но не скорбеть, что он переделал своего «Вора», все же не могу.

Хотя все мои встречи, за исключением одной, с Леоновым, были встречами со старыми писателями, хочется все же думать, что это мое «как бы введение» в книжку с некоторым интересом прочтут и более молодые эмигранты, а Бог даст и живущие в советской России «собратья по перу», как говорилось в старые времена.

Все, что я написал, в естественной для меня лирически-психологической плоскости, может быть, как мне кажется, легко переведено в плоскость более объективную, можно сказать, социологическую — и этим раскрыть молодым писателям то, как жили, писали, читали друг друга и относились друг к другу их старшие собратья.

Федор Степун

МИРОСОЗЕРЦАНИЕ ДОСТОЕВСКОГО

Не всякое созерцание мира таит в себе определенное миросозерцание. Без созерцательного дара большой художник не мыслим. Но без миросозерцания мыслим вполне. Слишком разработанное миросозерцание и слишком убежденное его исповедание иногда даже мешают искусству. Доказательством этого служит «Воскресение» Толстого и «Клим Самгин» Горького.

Из опубликованного Л. Гроссманом каталога библиотеки Достоевского мы знаем, что на книжной полке писателя постоянно красовалось полное собрание сочинений Платона. Этого одного достаточно, чтобы уверовать в живой философский интерес художника Достоевского и понять, почему его миросозерцание не только не исказило, но наоборот углубило его художественное творчество. Объяснется это тем, что греческий мыслитель был с одной стороны величайшим художником-символистом, а с другой тончайшим философом-диалектиком. То же двуединство было изначально заложено и в русском писателе, но расцвело оно в нем при содействии любимого им мыслителя. Русский исследователь Штайнберг в своей замечательной, но по-русски, кажется, не вышедшей книге «Идея свободы у Достоевского» правильно подчеркивал влияние Платона на Достоевского, что в значительной степени объясняется связью православия с платонизмом.

Моя попытка раскрыть в художественном творчестве Достоевского его философское миросозерцание сопряжена с рядом трудностей, с которыми, как доказывают многие работы,

не так легко справиться. Герои Достоевского, правда, непрерывно философствуют, но обращение к ним за разрешением вопроса, каково же было миросозерцание их творца, не правомерно уже потому, что эти герои защищают весьма разные миросозерцания: хриситанские и атеистические, либеральные и коммунистические, западнические и славянофильские и т. д. Делить их на миросозерцания, близкие к взглядам самого Достоевского и на такие, которые свойственны только его героям, но не ему самому, неверно, так как все образы большого художника зарождаются у него в крови и вынашиваются в его душе и сознании.

Возможен как будто бы другой, более простой путь. Достоевский был не только художником, но и очень страстным, горячим, на все отзывающимся публицистом, о чем свидетельствуют как издававшиеся им журналы «Время» и «Эпоха», так и его «Дневник писателя», где он говорил своим голосом, от своего лица, не скрываясь за масками своих героев. Казалось бы поэтому, что в публицистике Достоевского и надо искать его миросозерцание. Но убедительным это рассуждение может показаться только на первый взгляд, если же поглубже вдуматься, то легко обнаруживается его проблематичность. Всякая публицистика, как форма творчества, не может, как бы талантлив не был публицист, дышать на той высоте, на которой дышит художественное произведение. Как не блестящ и умен «Дневник писателя», он все же не дает нам того, что дают «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы». Вражда к католичеству слышится, конечно, и в «Легенде о Великом инквизиторе», но это не помешало «Легенде» вырасти в одно из самых значительных художественных произведений, рядом с которым так неприятно кустарно звучат рассуждения о том, что коммунизм победит в Европе лишь тогда, когда свергнутый буржуазией со своего престола Папа возглавит коммунистическую революцию.

Не иначе обстоит дело и с национализмом Достоевского. Как ни ложно и опасно убеждение Шатова, что вера в сверхнационального Бога неизбежно ведет за собой духовную смерть народа, оно все же неизмеримо выше публицистического силлогизма: второе пришествие должно произойти в Палестине, но одновременно и в последней христианской

стране Европы, которую «Царь небесный исходил благословляя». Из этого следует, что Палестина должна стать нашей.

Этих двух примеров достаточно, чтобы убедиться в том, до чего опасно превращать публициста Достоевского в истолкователя его миросозерцания. На этом пути можно легко снизить и исказить его глубокие мысли.

Всякое подлинно-художественное произведение представляет собой как бы брак между содержанием и формой. Такая структура искусства оправдывает, как мне кажется, попытку выяснения миросозерцания Достоевского путем анализа формальных особенностей его произведения. Мне самому понимание этих особенностей впервые раскрылось за чтением написанного еще в 1861 году, мало кому известного фельетона «Петербургское сновидение в стихах и прозе». Главное содержание этого фельетона было потом использовано Достоевским в «Слабом сердце» и «Подростке».

«Помню раз в зимний январский вечер я спешил с Выборгской стороны к себе домой... Подойдя к Неве я остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную морозно-мутную даль... Ночь ложилась над городом и вся необъятная вспухшая от замерзшего снега поляна Невы с последним отблеском солнца осыпалась бесконечными мириадами искр иглистого инея. Становился мороз в 20°. Морозный пар валил с усталых лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука и словно великаны со всех кровель...подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что казалось новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолочеными палатами, походит на фантастическую волшебную грезу, на сон, который...тотчас искурится паром.

Какая-то страшная мысль вдруг зашевелилась во мне, я вздрогнул, и сердце мое как бы облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива могущественного, но доселе незнакомого мне ощущения. Я как будто что-то понял в эту минуту... как будто прозрел во что-то новое, в мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам мир. Я полагаю, что в эти именно минуты началось мое существование».

Началось оно, как видно из описания, с превращения реального мира в призрачную фантасмагорию. Если бы описание этого видения не сопровождалось анализом очень

сложного душевного процесса, начавшегося в душе автора задолго до того, как он в двадцатиградусный мороз пережил на Неве свое новое рождение, то можно было бы считать фельетон образцом лирической прозы Достоевского и по формально-эстетическим элементам, и по сюжету, глубоко связанному, как это отмечает Мочульский, с Гоголем. Но признание пережитого, как начала нового существования, не только оправдывает, но и требует более углубленного к нему подхода.

Не трудно показать, что пережитое Достоевским на Неве превращение каменной реальности Петербурга в фантасмагорию дымящихся в небе громад является основным принципом его художественного творчества. Я это впервые почувствовал в Художественном театре, когда поднялся занавес, раскрывая первую картину «Бесов». Со ступеней массивного храма спускалась генеральша Ставрогина, по стопам которой почтительно следовал ее высокий друг и почитатель Степан Трофимович Верховенский. На паперти стояли оборванцы-нищие, которым лакеи раздавали милостыню. Стиль эпохи был строго выдержан. Костюмы, прически и все бытовые детали носили характерный для театра Станиславского музейный характер. Я с удовольствием и удивлением смотрел на со вкусом поставленную живую картину конца шестидесятых годов, но одновременно чувствовал, что с «Бесами» Достоевского она не имеет ничего общего. То же самое я почувствовал, когда увидел Ставрогина и Лизу на балконе в Скворешниках. На Лизе было зеленоватое платье, по которому струились кружева, вокруг шеи лежал красный платок, на правом плече тяжелый узел волос. Все это показалось мне слишком изысканным, скорее изобретением режиссера, чем указаниями автора. Хорошо помню, как придя домой я раскрыл «Бесов» и прочел:

«Платье на Лизе было светлозеленое, пышное, все в кружевах...» «Заметив вдруг неплотно застегнутую грудь,... она схватила с кресел красный платок и накинула на шею. Пышные волосы... выбились из-под платка на правое плечо».

Заинтересовавшись вопросом, почему же я не вижу героев Достоевского в том внешнем мире, в котором он их показывает и почему протестую против постановки Художественного театра, которая, как оказалось, точно следует указаниям автора, после «Бесов» я взял «Братьев Карамазовых», кото-

рые тоже шли в Художественном театре, и стал сличать указания Достоевского с деталями постановки театра. Оказалось, что и в «Карамазовых» театр ничего не выдумал. Посмотрев и в других романах описания костюмов, квартир и других бытовых деталей, я убедился, что Достоевский весьма тщательно описывает бытовую сторону жизни. Можно даже установить у него некоторые вкусовые пристрастия. Так, например, он любил широкие на английский лад сшитые мужские костюмы, в чем может быть сказывается ненависть к военной форме, которую он одно время носил после окончания военного училища. Любит он и перчатки: у него не раз повторяется выражение «гантированная ручка».

Почему же мы этих тщательно выписанных деталей не замечаем, а если и замечаем во время чтения, то со временем как-то погашаем их в памяти. Думаю, что ответ надо искать в том, что «новое рождение» Достоевского в морозный день на Неве началось с погашения земной действительности и с возвышения над ней иной духовной реальности. Да, Достоевский тщательно одевает, «костюмирует» действующих лиц своих романов, но вселяя в них, во всех, в светлых и смрадных, предельно-взволнованные души и идейную одержимость, он огнем этих душ и идей как бы совлекает со своих героев их эмпирическую плоть, раздевает их до метафизической наготы.

Совлекает Достоевский с созданных им людей, однако, не только костюмы и платья, шубы и пальто, совлекает он с них также и их социальные «облачения», их профессиональные места службы. Иной раз кажется, что он приписывает своим героям такие профессиональные занятия, которые к ним как-то не идут, не связываются с их духовными обличиями, а потому и не остаются у нас в памяти.

Я спрашивал многих иностранцев, хороших знатоков Достоевского, и русских ценителей этого автора, на какие собственно говоря средства живет в городе Кириллов и чем он занимается? Очень точно представляя себе духовный облик Кириллова, хорошо разбираясь в его сложной метафизике самоубийства, почти никто из них не знал, что по своей профессии Кириллов инженер-строитель, специалист по мостам и дорогам и что в этом качестве он и находится в городе, в котором происходит действие. Эта неувязка внутренних, ду-

шевно-духовных образов героев Достоевского с их более внешними социально-бытовыми обличьями проходит красной нитью через все творчество Достоевского. Его князья не вполне князья, офицеры не офицеры, чиновники тоже какие-то особенные, а гулящие женщины, как та же Грушенька, почти что королевы. Это социологическое развоплощение людей завершается еще тем, что они размещаются Достоевским в каких-то несоответствующих их образам помещениях и живут во времени, не соответствующем тому, которое показывают часы. Это интересно показал советский исследователь Волошин в небольшой работе «О времени и пространстве у Достоевского». Очень много людей Достоевского теснятся в подвалах, в подпольях, в мансардах и в комнатах, почти что доверху разделенных стенами, как то было в родительском доме. Это придает жизни героев Достоевского с одной стороны какую-то неестественную насыщенность, а с другой какую-то призрачность.

Есть у Достоевского, конечно, много описаний и богатых квартир, но они как-то не остаются в памяти. Но мрачный кабинет терзаемого страстями Рогожина, с копией гольбейновского Христа на стене, также не погасим в ней, как и гогостиница, под воротами которой остановившийся в ней князь Мышкин внезапно увидел горящие глаза Рогожина. Незабываемой остается в памяти и комната, в которой повесился Кириллов. Эта разнорельефность в описании жилищ, их разная художественная плотность объясняется убеждением Достоевского, что мир только там становится видимой действительностью, где он мучает человека и приводит его в отчаяние. Эта нерасторжимая связь действительности, видимости и страдания коренится в убеждении Достоевского, что русский народ жаждет страдания: «Я думаю, что самая коренная духовная потребность русского народа есть потребность страдания, всегдашнего и неукоснительного, везде и во всем» («Дневник писателя», XI том, стр. 196). Эта вряд ли верная, по крайней мере весьма преувеличенная мысль сыграла за последнее десятилетие очень злосчастную роль в отношении Запада к страдающей под большевиками России. Сколько раз приходилось читать: «Конечно, народ русский под Сталиным страдает, но для него это не то значит, что значило бы для нас. Ведь русский народ, по свидетельству его величайшего

защитника Достоевского, свои страдания любит, только страдая он и ощущает свою подлинную глубину».

Нельзя обойти молчанием и очень своеобразное отношение Достоевского к природе, весьма иное, чем отношение к ней Тургенева, Толстого, Бунина или Чехова. Разница уже в том, что описаний природы у Достоевского много меньше, чем у этих авторов. Бунинский самодовлеющий пейзажизм ему совершенно чужд. Его описания природы все связаны с человеком. Они в известном смысле те же жилища, что и комнаты, только с широко раздвинутыми стенами. Мочульский считает, что описания природы играют у Достоевского служебную роль, в качестве «усилителей драматического звука фабулы», что они своеобразные громкоговорители.

Что у Достоевского, как у православного мистика, было очень глубокое отношение к земле, этими размышлениями, конечно, не оспаривается. Нельзя только забывать, что мать-сыра Земля, которую Мария Тимофеевна называет Богородицей, которую Алеша Карамазов целует после смерти старца и которой Раскольников кается в своих грехах — в сущности не земная плоть, а душа мира, которую Соловьев именует «Святой Софией».

У Достоевского свое пространство, — у него и свое время. Еще до кинематографа он изобрел свой метод ускоренного показа событий. Я не знаю ни одного писателя, у которого была бы такая же емкость часов и минут, как у Достоевского. Волошин рассчитал, что происшествия, описанные в «Селе Степанчикове», длятся два дня; происходящее в «Братьях Карамазовых» занимает шесть, а в «Идиоте» — восемь дней. Это ускорение событий, какая-то задыхающаяся гонка их, достигается многими средствами. Между прочим и точным указанием быстротекущих сроков, в которые подготовляются важные судьбоносные решения. В 7 часов утра Ставрогин дома. Входящий в комнату Верховенский смотрит на часы и устанавливает: 8 часов. После ухода Верховенского Ставрогин засыпает и Достоевский отмечает, что он спит час с небольшим, часы бьют десять. При уходе Ставрогина из дому, слуга спрашивает, когда он вернется. Ставрогин отвечает: в половине второго. Но тут же поправляет себя и говорит: в два. Для слуги вряд ли очень важно, что барин придет на полчаса позже, но читателю поправка внушает чувст-

во важности в жизни каждого получаса, быть может даже каждой минуты, чувство того, что жизнь непостижима и хрупка: за каждым поворотом жизненного пути может совершиться нечто неожиданное и непоправимое. О значении времени для своего творчества Достоевский давал себе ясный отчет. Известно, что работая он всегда составлял себе расписание времени и план движения своих героев.

Неизбежное погашение в памяти читателя тщательно описанных внешностей и социально-экономических положений действующих лиц в романах, размещение их по квартирам и комнатам, мало соответствующим бытовому укладу России, и неестественная ускоренность темпа развертывающихся событий — все это вместе вызывает у читателя ощущение, что люди Достоевского лишь отчасти и лишь поверхностно принадлежат бытовой России, по существу же они — облики его собственного духовного бытия. Что же, однако, делают как будто бы и ничего не делающие герои Достоевского? На этот вопрос единственно правильный ответ дал как мне кажется, Н. А. Бердяев в своей известной книге «Миросозерцание Достоевского». Все они заняты разрешением загадки человеческого бытия, христианской антропологией. С чисто художественной точки зрения очень важно то, что идеи и страдания действующих лиц у Достоевского определяют собой не только духовный стержень его романов, но также их динамику и архитектонику. Это важно отметить потому, что многие критики, отдавая дань философскому глубокомыслию Достоевского, упорно подчеркивали формальное несовершенство его повествования. Есть у Достоевского, правда, некоторые стилистические недостатки, некоторая неряшливость языка и длинноты повествования, но формальное построение его романов совершенно изумительно — и изумительно прежде всего тем, что оно глубоко связано с их идейным содержанием.

В «Бесах» как идейным так и формально-конструктивным центром является Ставрогин. Его трудно постижимая тайна в том, что идеи его безблагодатного творчества глубоко проникают в души близких ему людей, побуждая их к весьма сложным, часто даже преступным действиям, что однако не вызывает никаких борений совести в душе их учителя и пророка: его ничто не трогает. Это магическое влияние Став-

рогина на действующих лиц романа ставит перед читателем недоуменный вопрос: как, почему же «мертвому дано рождать бушующие жизнью слова» (Блок).

Иначе построен «Идиот». Его средоточие — не мрачный, но, наоборот, светлый образ князя Мышкина, вокруг которого сгущаются темные страсти; одержимым этими страстями людям светлый образ Мышкина является такой же загадкой, как Ставрогин Кириллову и Шатову. Своей нездешностью Мышкин влечет их к себе, но одновременно волнует, а иной раз даже и страшит неучитываемостью своих поступков. На этой двойственности восприятия князя Мышкина окружающей его средой держится и колорит, и динамика романа.

В «Братьях Карамазовых» серафический свет сложно и многомотивно борется с демоническим мраком. «Юный человеколюбец» Алеша, задуманный Достоевским как новый тип христианского служения, как иночество в миру, при встрече с Грушенькой все же чувствует в себе жало карамазовского сладострастия, а его сводный брат, смердящий Смердяков, все же углублен редким даром созерцательного погружения в жизнь. Оба они противостоят брату Ивану, как будто бы верующему отрицателю созданного Богом мира. Алеша прямо говорит, что Иван для него загадка; над разрешением этой загадки он все время и трудится, мучается ею и как брат и как христианин.

Этих намеков достаточно, чтобы почувствовать идейную связь героев Достоевского друг с другом и согласиться с давно уже высказанным мнением, что все они являют собой не психологически углубленные типы русской жизни, а воплощение религиозно-философских идей автора. Этот взгляд, с присущей ему односторонностью, был уже в 1901 году высказан Мережковским в его нашумевшей в свое время книге «Толстой и Достоевский», в которой он, противопоставляя Достоевского Толстому, определяет первого, как тайновидца духа. Ту же мысль, но более удачно сформулировал впоследствии Н. А. Бердяев. Исходя из замечания самого Достоевского в «Дневнике писателя», что он «не психолог, а высший реалист», он определил Достоевского, как «пневмотолога». К мыслям этих русских исследователей присоединился и Романо Гвардини: «В сущности, — пишет он в своей знаменитой книге "Religiose Gestalten in Dostoewskijs werk", —

все созданные Достоевским люди определяются религиозными силами и мотивами. Все их решения падают сверху». Наиболее полно и подробно исследовал пневмотологический характер творчества Достоевского Вячеслав Иванов; он убедительно доказал, что романы Достоевского по своей внутренней структуре являются не эпическими произведениями, а трагедиями, так как Достоевский, как и все великие трагики, начиная с Эсхила и кончая Клейстом, занят не бытовой живописью и не психологическим анализом своих героев, а исключительно их судьбами: вечной борьбой Бога и дьявола в сердце человеческом. Поэтому считать Достоевского эпиком-романистом можно, только исходя из совершенно второстепенных признаков его творчества, из отсутствия подразделения романов на акты и сцены и сценического диалога в них.

Правильность пневмотологического толкования Достоевского я впервые почувствовал, смотря фильм «Преступление и наказание». Раскольникова играл знаменитый в свое время русский актер Хмара. Талантливый художник (имя его забыл) создал для фильма декорацию, сразу же напомнившую мне гравюры Рембрандта. Снопы, или скорее даже мечи света, рассекали наплывающие темноты. Помнятся мне и какие-то кривостенные темноватые комнаты. Первого взгляда было достаточно, чтобы почувствовать, насколько «фильмовое оформление» «Преступления и наказания» точнее передает дух Достоевского, чем эпохально верная на передвижнический лад живописная декорация «Бесов» в Художественном театре. В декорациях Станиславского можно было играть и всякого другого русского автора. В фильмовых декорациях — только Достоевского, так как они никак не казались привычными глазу жилищами, или пейзажами. Было в них что-то и условно-абстрактное, и мистически-символическое. Люди двигались среди этих декораций, уже метафизически оголенными, — скорее души, чем люди. Двигались они в предчувствии каких-то предстоящих им испытаний. Допускаю, что моя память заострила и на свой лад стилизовала виденные мною почти сорок лет тому назад декорации. Но если она это и сделала, то, конечно, лишь в связи с моим пониманием Достоевского и с моими уже после первого чтения его романов сложившимися во мне представлениями о стилисти-

ческих особенностях того внешнего мира, в котором этот величайший экспериментатор мучил и исследовал своих героев. Мучения и исследования в разных его романах, конечно, разные, — тем не менее, в них можно выделить две главные темы, которые с особенной интенсивностью всегда занимали Достоевского. Первая тема — тема соблазна отвлеченного человеческого ума духом революционной утопии. Вторая тема — тема соблазна человеческого сердца, в особенности влюбленного сердца, паучьим сладострастием. Ясно, что обе темы были Достоевскому особенно близки в связи с его собственными мучительными переживаниями.

Подвергая своих героев этим двум искушениям, Достоевский как бы ставит им вопрос: устоите ли вы, осилите ли соблазн, не попадете ли под власть «вакхического головокружения отвлеченных категорий» (Гегель), или под власть ошалевшего от сладострастия сердцебиения? Сохраните ли за собой свободу, — свободу, как послушание истине, свободу, как противоположность произволу, не забудете ли евангельское слово: «Познайте истину и истина сделает вас свободными». Отношение свободы к истине — главная тема Достоевского. В том или ином виде она встречается почти во всех его романах.

Все сказанное мною о миросозерцании Достоевского подтверждается высказываниями Ордынова («Хозяйка») о сущности и смысле его собственного творчества. Целый ряд особенностей как характера, так и жизни Ордынова не оставляют сомнения, что он является как бы молочным братом самого Достоевского.

Как и его создатель, Ордынов в молодости жил в большой нужде. Рано осиротев, он страдал почти болезненной человекобоязнью и вел поэтому замкнутую жизнь. Его единственной страстью была наука. Целыми ночами просиживал он над книгами, жадно стремясь уразуметь тайный смысл бытия и жизни. В своей работе он не знал ни «порядка», ни определенной «системы». Все в ней было «восторг, жар, горячка художника». В часы работы, целыми днями, он «мыслящим взором» впивался в лица окружавших его людей, вслушивался в народную речь, вспоминал все, что когда-ли-

бо пережил, передумал, перечувствовал. Из всего этого у него рождались идеи и вырастала «своя собственная, им созданная система».

В признаниях Ордынова явно кроется некоторое противоречие. С одной стороны, он признается, что в его занятиях не было ни порядка, ни определенной системы, а с другой говорит, что «он сам создал себе систему». Разрешение этого противоречия, очевидно, надо искать в разграничении двух представлений о природе философской системы. Свою собственную систему Ордынов определяет с большой точностью. Душевное состояние, в котором он создавал свою систему, определяется им словом «восторг». Метод создания — умным вглядыванием в окружающую его жизнь. В результате такого восторженного созерцания мира «мыслящими взглядами» вырастают у Ордынова «образы идей». Сочетанием этих двух слов Ордынов отделяет свою идею от Гегеля, для которого идея, как и для всех рационалистов, отвлеченное понятие, и сливает ее с философией Платона. У Платона идея не понятие, а так же, как и у Достоевского, образ. Из всего этого ясно: Достоевский отрицает систему «бескровных идей», т. е. отвлеченных понятий, и утверждает систему кровоточащим сердцем рожденных идей-образов.

Получив ученую степень, Ордынов запирается в монастыре, как бы отрешается от света. В этом одиночестве, которое носит даже черты некоторого одичания, он пишет сочинение по истории Церкви. Мочульский предполагает, что превращение Ордынова, «художника в науке», в ученого-историка подсказано Достоевскому воспоминаниями о «странном спутнике прошлых лет» Иване Шидловском, который действительно писал работу о Церкви. Превращение это остается однако чисто внешним. В «Хозяйке» Ордынов рисуется не ученым, а художником, но художником, живо заинтересованным вопросами религиозной философии. Живой интерес к этим вопросам у Достоевского неоспорим. Он доказывается как его романами, так и «Дневником писателя».

Образами идей, которые, по слову Ордынова, сливаются у него в свою собственную систему, надо, конечно, считать не его отдельные теоретические высказывания по вопросам философии, а героев его романов. Ближе присматриваясь и глубже вдумываясь в творчество Достоевского, нельзя не

заметить не только психологической, но и философской систематической связи всех их друг с другом.

Взгляды Ордынова-Достоевского очень существенно дополняются размышлениями Достоевского в статье об искусстве, напечатанной в издававшемся им журнале «Время». Из письма Достоевского к его другу Врангелю следует, что эта статья писалась одновременно с работой над «Хозяйкой». В статье об искусстве проводится мысль, что история никогда не была наукой и никогда не сможет ею стать, хотя бы все факты были самым тщательным образом изучены. Будущее, по мнению Достоевского, не выводимо из прошлого и настоящего. Это было бы возможно только, если бы в истории действовали законы, как они действуют в естественных науках. Но понятие закона к истории не приложимо, о будущем можно только гадать, его можно предчувствовать и до некоторой степени быть может предугадывать в художественных образах. Громадное преимущество образа над понятием заключается, по мнению Достоевского, в том, что понятие, возвышаясь над временем, не соединяется с вечностью, тогда как художественный образ по существу таит в себе объединение вечности с его воплощением и ознаменованием во времени. В этой связи с временным и таится пророческий дар искусства, недоступный научному понятию.

Об объективной верности этих размышлений можно, конечно, спорить, но как «методологический автопортрет» они весьма характерны, а потому и важны для раскрытия сущности творчества Достоевского.

Слово идея — наиболее часто употребляемое Достоевским слово. Оно постоянно встречается как в «Дневнике писателя», так и в романах. Все герои Достоевского живут идеями, исповедуют идеи, борются за идеи и разгадывают идеи. Иван Карамазов носится со своей идеей, Алеша пытается разгадать «тайну этой идеи», Смердяков снижает идею Ивана. В набросках к «Подростку» Достоевский говорит о новой идее Версилова: будто бы люди мыши. Кириллов не перенес своей идеи, отчего и повесился. У Шатова своя идея, он страстно исповедует религиозный национализм. Сам Достоевский силится постигнуть «идею Европы». Такое частое и не всег-

да односмысленное употребление слова «идея» ставит перед нами вопрос, что же он понимает под словом идея.

Глубокий и оригинальный мыслитель, Достоевский не был школьным философом. Точное определение — не его дело. Логически утонченного, четко очерченного и от соседствующих понятий заботливо отграниченного понятия идеи в его книгах не найти. Упрекать его в этом было бы не справедливо и мало обоснованно, так как логически односмысленные определения (термины) возможны и уместны лишь в рамках научно-фиолософских систем. Художественному творчеству и устному общению людей они чужды. В обеих сферах царствуют многомерные и многосмысленные слова, отражающие в себе разные мнения по одному и тому же вопросу. Научные термины всегда монологичны, слова же живого общения, более близкие искусству, чем науке, всегда внутренне диалогичны. В этом их сила. То, что в писаниях Достоевского нет точного определения идеи, отнюдь не значит, что он употребляет это слово совершенно произвольно. Превращение слова в термин отнюдь не является единственно возможной формой уточнения мысли. Достоевской пользуется иным, очень своеобразным методом. Углубляясь в его миросозерцание, можно без труда заметить, что уточнения своих идей он достигает как бы облачением их в различные, но все же перекликающиеся друг с другом образы.

Верховным образом, которым Достоевский уточняет свое понятие идеи, является образ «божественного семени», которое Бог бросает на землю и из которого вырастает Божий сад на земле. Этим определением идеи, как семени, Достоевский отграничивает свое понятие идеи от платоновского: у Платона идея является лишь трансцендентной моделью земной действительности, но никак не прорастающим на земле семенем. Распространяются идеи в человечестве путем заражения, — «Идеи заразительны», читаем мы в «Дневнике». Законы, по которым распространяются заразительные идеи, трудно постижимы. «Бывает, — пишет Достоевский, — что иная идея, которая, казалось бы, могла захватить только высоко образованного и развитого человека, вдруг неожиданно воспринимается совсем необразованным, неотесанным, ничем не озабоченным существом».

Вся история творится, по мнению Достоевского, в конце

концов идеями. «Нет, не многомиллионные массы, — пишет он в своем «Дневнике», — творят историю. И не материальные силы, и не интересы, которые кажутся столь непоколебимыми, также и не деньги, не меч и не власть, а всегда по началу вовсе незамечаемые мысли — иногда совершенно незаметных людей». Эта вера в идеи заходит у Достоевского так далеко, что он даже власть денег и преступлений пытается понять, как власть искаженных идей.

Второй образ, которым Достоевский уточняет свое понимание идеи — это образ «тайны». Идею, которой человек живет и в которую он верит, Достоевский определяет, как его «тайну». Образы загадочных людей, загадочных судеб, загадочных часов переполняют все его романы. Только наличие в человеке некой тайны превращает человека в личность; личность есть, по Достоевскому, не что иное, как воплощенная идея. Из этого определения идеи, как тайны личности, следует, что семенной запас потустороннего мира не может состоять из вполне одинаковых семян; дабы идейное семя порождало личность, оно должно таить ее в себе.

Этот таинственно конкретный характер идеи с исключительной глубиной дорисовывается Достоевским в размышлениях Версилова об искусстве портрета. По мнению Версилова, богоподобный облик человека всегда лишь смутно проступает в лицах людей. Обезличивание, которое всему миру несет наша грешная жизнь, сказывается прежде всего в искажении богоподобного человеческого облика. Отсюда вырастает, по мнению Версилова, задача портретиста, состоящая в том, чтобы, не довольствуясь видимой всем внешностью человека, интуитивно уловить таящийся за ним богоподобный облик и воссоздать его в своей работе. Эта теория портрета представляет собой излучение веры Достоевского, что «красота спасет мир», — спасет, конечно, не прикрашиванием видимого, а прозрением сокровенного.

Характерно русскую окраску придает этим размышлениям вера Достоевского, что в женских лицах идеи живут и ощущаются непосредственнее, чем в мужских. Вероятно, эта мысль навеяна ему русской литературой, в которой большинство положительных образов не мужчины, а женщины: пушкинская Татьяна, Лиза Калитина, Наташа Ростова, княжна Марья из «Войны и мира», бабушка из «Обрыва» Гончарова,

Соня Долгорукова из «Подростка» — все это женщины, глубоко и покорно покоющиеся в первозданности Божьего бытия. Мужчины же, за исключением старца Зосимы, послушника Алеши Карамазова, бесполого князя Мышкина — все больше люди раздвоенные, надорванные, выбитые из орбиты предназначенной им жизни. Среди них есть много людей глубоких, значительных, умных, но почти нет людей, покорно и мудро покоющихся в Божьем мире. К этим людям относятся все лишние люди русской литературы, все революционные вожди и большинство героев Достоевского, начиная с Раскольникова и кончая Ставрогиным.

То, что идеи — семена, бросаемые Богом на землю, прорастают прежде всего в женских душах, — реже сказывается в словах, чем в молчаливых глазах. Соня Долгорукова — тихая женщина с чутким сердцем, но ее идея светится лишь в ее глазах, высказать ее она не в силах. Самой значительной женщиной, таящей в себе великую идею, является для Достоевского Россия. «Разлегшаяся в стамиллионном составе своем на многих тысячах верст, неслышно и бездыханно в вечном зачатии и в вечном признанном бессилии что-нибудь сказать или сделать, скромная и покорная», — такова русская земля Достоевского. «Земля — Богородица есть» — говорит в «Бесах» Хромоножка.

На поставленный выше вопрос, чем же представляется Достоевскому идея, всем сказанным дается весьма определенный ответ. Идея — семя потустороннего мира; всход этого семени в земных садах — тайна каждой человеческой души и каждой человеческой судьбы. Она душа искусства, в которой рациональное мужское знание превышается женским чаянием. Она тишина и целомудренность русской души и русского народа. Будучи разлитой по всему миру, идея, однако, доступна далеко не всякому взору. Открывается она лишь взору, смотрящему на мир с надмирной высоты. Этот взор является, по Достоевскому, взором, созерцающим мир, как целостность; являясь основой мира, идея является одновременно и предпосылкой подлинного постижения его.

Моим анализом идеи я коснулся лишь положительного аспекта этого понятия, но Достоевский употребляет его и в

отрицательном смысле. Достаточно вспомнить его наиболее известные романы, чтобы убедиться в этом. Раскольников, как было уже сказано, живет идеей, которая в молодости тревожила и Достоевского — идеей социальной справедливости. Жажда этой справделивости порождает в Раскольникове вопрос: допустимо ли убить старуху, похожую скорее на вошь, чем на человека, чтобы накормить обездоленных, голодающих людей.

Почти ту же идею, что и Раскольников, проповедуют приехавшие из Швейцарии бесы; как в душе Раскольникова, так и в душах бесов отвлеченная социалистическая любовь к людям превращается в презрение к ним и в насилие над ними. Чудовищным выражением этой диалектики является план Шигалева разделить человечество на две неравных группы, предоставив правящему меньшинству право превращения большинства в сытых и счастливых рабов.

Своеобразным заострением все той же идеи является план Великого инквизитора осчастливить человечество лишением его свободы. Еще парадоксальнее идеи Кириллова. Поняв и поверив, что Бога нет, но поняв также и то, что без веры в Бога человечество не может жить, Кириллов пришел к выводу, что необходимо объявить Богом всемогущего Человека.

Как Великий инквизитор, как Кириллов, так и Шатов живет идеей. Мучающая его проблема — религиозное оправдание национализма. Шатов верит в избранность русского народа. Для него Бог — народное тело. По его мнению, у каждого народа должен быть свой Бог.

Сравнивая идеи перечисленных героев с идеей в понимании Достоевского нельзя не видеть, что одним и тем же словом он называет не только разные, но и явно не совместимые друг с другом вещи. И идеи названных героев выросли, конечно, не из Божьего семени, а из семян, сброшенных на землю сатаной.

Для того, чтобы внести ясность в двусмысленную терминологию Достоевского, я буду в дальнейшем употреблять платоновский термин идеи только в смысле божьего семени. Идеи же бесов и остальных героев Достоевского буду именовать идеологиями. Различие идеи и идеологии, конечно, не отрицает тесной связи между ними, что вероятно является

причиной неотчетливости терминологии Достоевского. Идеи — это трансцендентные реальности. Они прообразы бытия и силовые центры истории. Постижение их отвлеченному разуму недоступно. Сущность и сила их открываются лишь целостному всеобъединяющему переживанию.

В отличие от идей, идеологии не трансцендентные реальности, которые овладевают человеком, а созданные самим человеком теории почти всегда утопического характера, которыми он хватается за жизнь, чтобы удержаться в ней. Исповедование идеологий не обязывает человека послушанию объективной истине, а развязывает в нем безответственные субъективные мнения, чаще всего теоретически замаскированные волевые импульсы, прежде всего политические.

Быть может, разницу между идеей и идеологией легче всего уяснить себе сопоставлением двух понятий свобод, о которых говорится в Святом Писании. Люди, живущие идеей, по опыту знают, что свобода неразлучна с истиной, что только истина освобождает: «Познайте истину и истина сделает вас свободными». Люди идеи знают и то, что подвиг свободы есть прежде всего подвиг послушания истине, той предмирной изначально-сущей истине, видимым воплощением которой на земле был Христос.

У идеологов понятие свободы совершенно иное. Оно коренится не в слове Евангелия от Иоанна, а раскрывается в повествовании о грехопадении человека, который срывает яблоко с запрещенного дерева, дабы уподобиться Богу. Свободе, как послушанию Божьей воле, он противопоставляет свободу революционного почина.

Борьба этих двух свобод представляет собою основную проблему всего творчества Достоевского. Более глубокой проблеме он не мог бы посвятить своего творчества: борьба Бога с дьяволом, разрывающая сердце человека, является самой загадочной и самой трагической проблемой истории.

Что Достоевский одним и тем же словом называет две противостоящие друг другу реальности, — это конечно, не простая небрежность терминологии, не простая неряшливость писателя. За этой как бы неряшливостью стоит интуитивное

ощущение сложных соотношений не только обоих понятий, но и стоящих за ними переживаний.

Достоевского часто называли младшим братом славянофилов, выдвигая на первый план его враждебное отношение к католической церкви с ее аристотелевским рационализмом и папской авторитарностью, а также и к пустогрудому западному либерализму. Это, конечно, верно. Но тем не менее Достоевский, по всему строю своих чувств и по стилю своего мышления, отнюдь не был типичным славянофилом. Все славянофилы: Хомяков, братья Киреевские, Самарин и другие — все это дети состоятельных родителей, выпестованные в атмосфере стародворянских гнезд с их бытовым покоем и традиционным православием. Этим покоем дышат все письма и все писания ранних славянофилов. Хотя они много писали, они все же не были профессиональными писателями и уже никак не профессиональными журналистами, как они не были и не могли бы быть профессорами. Всему этому они всем стилем своих мыслей и чувств чужды. Их бытовая и духовная отчужденность от порожденной Петром Великим империи ни в чем не сказывается с такой отчетливостью, как в замечании Хомякова, что он, попав ребенком в Петербург, почувствовал себя в языческом городе и испугался, что его принудят отречься от православной веры. Хотя славянофилы во многом относились весьма критически к современной им русской государственности и хотели многих изменений, они все же были баловнями своей эпохи и чувствовали себя в ней дома. Отчаяние и всякий разрушающий экстаз были им чужды.

Достоевский — человек совсем другого быта и душевного склада. Он вырос в тесноте и темноте городской чиновничьей квартиры, под давлением тяжелой руки деспотического отца. В военно-инженерном училище он чувствовал себя заключенным и страдал от того, что отец сунул его в это заведение исключительно по материальным соображениям.

После пяти лет писательской работы Достоевский был, как известно, приговорен к смертной казни и после ее отмены десять лет просидел в тюрьме и ссылке.

О степени серьезности и глубины революционных настроений молодого Достоевскоого в последние годы возникла интересная полемика между двумя крупными исследователями

писателя. Возникла она в связи с письмом поэта Майкова к Висковатому, в котором он сообщал, что Достоевский принадлежал не только к литературному кружку Петрашевского, но и к политически гораздо более серьезной организации Дурова. Лесковский не придает этому письму никакого значения, считая, что литературно-музыкальные вечера Дурова были политически немногим серьезнее заседаний кружка Петрашевского. В противоположность ему Мочульский с фактами в руках пытается доказать, что Достоевский в сороковых годах был весьма революционно настроен и потому естественно предположить, что он входил в кружок активных дуровских революционеров, которые считали необходимым готовить народ к восстанию и создать с этой целью тайную типографию.

В пользу Мочульского говорит статья самого Достоевского за 1873 год («Дневник писателя» — журнал «Гражданин»), в которой он, полемизируя с либеральным «Русским миром», спрашивет своего оппонента, почему он думает, что петрашевцы не могли бы превратиться в нечаевцев. Называя себя самого «старым нечаевцем», он пишет: «Позвольте мне о себе сказать. Нечаевым я, вероятно, не мог бы сделаться никогда, но нечаевцем может быть и мог бы. . . в моей юности». Это признание, конечно, не доказывает, что Достоевский действительно был активным деятелем дуровского кружка, но во всяком случае оно оправдывает мнение, что письмо Майкова отнюдь не выдумка.

За годы тюрьмы и ссылки Достоевский из безбожника превратился в верующего христианина и из революционера в человека консервативных убеждений, — но отнюдь не в консервативного человека. Став верным сыном Церкви и защитником монархии, Достоевский все же остался революционером. Это со свойственной ему точностью и оригинальностью отметил В. Розанов: «Достоевский относится к Европе, как революция к старому режиму». Эту мысль Розанова впоследствии на свой лад развил Мережковский в своей книге «Пророк революции». Встречается она в парадоксальной формулировке и у Штайнберга, по мнению которого Достоевский даже и государя императора ощущал «богопомазанным воплощением революционного призвания России». По сравнению со славянофилами Достоевский был существом гораздо

более окрыленным, но и менее укорененным в любимой им земле, чем они.

Всем сказанным объясняется и то сближение между свободой, как богоисполненным послушанием истине, и свободой, как революционным восстанием на Бога, которое так характерно для Достоевского. Евангельские слова: «Я есмь путь, истина и жизнь», с поразительной точностью отразились в миросозерцании Достоевского. Тот жизненный путь, которым он пришел к вере, чувствуется из его слов о христианстве. Твердо веруя, что свобода требует послушания истине, Достоевский верует и в то, что истина обретается лишь на путях свободы. Он никогда не только не мог бы принять проповедуемого Великим инквизитором насильнического подчинения человека истине, но он не принял бы и истины без борьбы за нее, отказался бы от истины, которая была бы ему дарована вместе с его рождением. Живая и крепкая вера в Бога казалась ему возможной лишь в результате проигранной человеком борьбы против Него. Веру человека, который сказав «Верую, Господи», не поспешил бы прибавить «помоги моему неверию», Достоевский никогда не почел бы за живую веру. Ничто не было ему так чуждо, как самодовольное фарисейство. Его христианство было христианством мытарей и преступников. Об этом с большой и даже соблазнительной ясностью говорят пропущенные в окончательной редакции «Карамазовых» слова старца Зосимы: «Люби, — говорит он — во гресе их, люби и грехи их, ибо сие уже божественная любовь». И наконец совсем уже соблазнительные слова: «люби грехи». В основе этого не только личного, но почти что положительного отношения ко греху лежит, конечно, преклонение Достоевского перед страданием, как величайшей духовно-творческой силой человека и как главным свойством русского народа. Требование, чтобы каждый человек отвечал за все и за всех, неизбежно ведет к углублению и увеличению страдания в каждом человеке и во всем мире, к накоплению страдальческого опыта, а тем самым и к углублению творческих сил человечества в борьбе за усовершенствование жизни.

Что такое понимание христианства не могло безболезненно слиться с прочно укорененным традиционно-бытовым православием, это ясно. Достоевский жаждал не успокоения в

прошлом, но беспокойства в будущем. Хотя он, и как художник, и как религиозный тип, был полной противоположностью Толстому, он мог бы повторить слова Яснополянского проповедника: «Успокоение — душевная подлость».

Это положительное отношение Достоевского к борьбе, беспокойству и движению, есть единственная, в известном смысле, западническая черта в его мироощущении. Для выяснения его представлений о взаимоотношении между Западом и Россией очень важна статья «Старые люди», напечатанная в «Дневнике писателя» за 1873 год. В ней он писал:

«Есть идеи сознательные... таких идей, как бы слитых с душой человека, много. Есть они и в целом народе, есть в человечестве, взятом, как целое. Пока эти идеи лежат бессознательно в жизни народной и сильно и верно чувствуются, до тех пор только и может жить сильнейшею, живой жизнью народ».

Высказав эту, к слову сказать, очень современную мысль, Достоевский не переводя духа продолжает: «В стремлениях к выяснению себе этих сокрытых идей и состоит вся энергия народной жизни». Получается как бы неразрешимое противоречие. С одной стороны, Достоевский утверждает, что сила и верность народных чувств глубоко связана с началом бессознательным, а с другой — что в стремлении к осознанию скрытых бессознательных глубин жизни состоит вся энергия народной жизни.

Удивляться этой логической неувязке не приходится: некоторая писательская небрежность нередко встречается у Достоевского, он сам это чувствовал, когда жаловался на то, что часто приходится писать наспех. Возможно однако и то, что он писал свою статью в большой усталости, на которую сам жаловался в письме к своему другу Врангелю, сообщая ему тут же, что в его голове стоит идея, — этой идеей была идея Европы.

Но как бы не объяснять противоречивость цитированных слов, зная Достоевского, нельзя все же не чувствовать, что в ней таится одна из существеннейших проблем писателя. То, что осознание бессознательных глубин жизни должно было ему казаться большой опасностью как для отдельного человека, так и для целого народа, — это ясно, это вытекает из всего его миросозерцания. Но сознавая опасность высветления жизненных тайн, Достоевский все же понимал, что пройти мимо этого процесса нельзя. Ему было видно, что со-

хранить свое национальное здоровье, свою нравственную творческую силу народ может, только рискнув ее потерять. Однако мысли, что осознание бессознательного должно обязательно привести к снижению и опустошению национальной жизни, он не защищал. Из всех его размышлений на тему отношения сознательного к бессознательному отчетливо выясняется лишь то, что он, как и датский мыслитель Киркегор, считал, что этот процесс может привести к смерти, но может и, наоборот, увенчаться укреплением здоровья.

Что сверхрационалистический Запад может пойти путем оздоровления, Достоевскому казалось маловероятным, в сущности невозможным. Ему виделось, что как жизнь, так и творчество Запада уже давно и как будто бы окончательно выпали из божественного средоточия как космической, так и исторической жизни, ему чувствовалось, что даже наиболее значительные представители европейской культуры утратили целостность духа, чем и объясняется распыление европейской культуры. Толкаемый разумом в одну сторону, волей в другую и чувством в третью, Запад, как писал уже Иван Киреевский, переживает двойную трагедию атомистического распада жизни и рационалистически бесплодного мышления. Со страшной быстротой отмирает в Европе идейное питание жизни, и с такой же быстротой возрастает власть жадных идеологий.

Совсем иначе видится Достоевскому положение России. Ему оптимистически кажется, что разбуженная западническим окриком Петра Великого, она еще не потеряла, да и в будущем не потеряет своей духовной целостности, а потому и единства своей культуры. За это, по его мнению, ручается великий Пушкин и вся созданная им русская литература. Вдохновенно славя прорубленное Петром в Европу окно, Пушкин все же не стал односторонним провозвестником западнической империи, но стал певцом всенациональной России.

Эти мысли были Достоевским, как известно, вдохновенно развиты в пушкинской речи, произнесенной им в мае 1880 года по случаю открытия памятника поэту. Знаменитая речь не была импровизацией: ее основные мысли были высказаны Достоевским много раньше. Говоря о Пушкине и славя его гений, Достоевский в сущности говорил о России, раскры-

вая особенность ее гения и ставя вехи на пути ее служения миру.

Будучи пламенным патриотом, Достоевский в своей речи отнюдь не защищал узкого национализма. Наоборот, он характеризует русского человека, как всечеловека, одинаково хорошо понимающего и испанца, и англичанина, и араба, и римлянина, о чем свидетельствуют его произведения. Не русской представляется Достоевскому и затянувшаяся борьба славянофилов с западниками, так как Россия является единством Запада и Востока. Она рождена не для борьбы, но для внесения в мир всепрощающего и всепримиряющего слова.

В последнем номере «Дневника писателя» за 1881 год, вышедшем уже после смерти писателя, Достоевский с предельной парадоксальностью определяет и превозносит эту русскую целостность духа, единую во всех областях культуры. Называя ее «нашим русским социализмом», он защищает мысль, что она коренится не только в церковности русского народа, но в том, что русский народ и есть Церковь. «Вся глубокая ошибка наших интеллигентных людей, — пишет он в «Дневнике», — в том, что они не признают в русском народе Церкви, конечно, не в смысле здания, причта, а в смысле русского социализма, цель и исход которого всенародная и вселенская церковь, осуществленная на земле, поскольку земля может вместить ее». То, что русская идея в последней статье Достоевского была определена им, как русский социализм, снова указывает на искренность и глубину его увлечения социальными идеями в молодости.

Заключительная статья в том же дневнике посвящена вопросу о роли России в Азии. «Россия, — пишет Достоевский, предвосхищая мысли и чаяния евразийства, — не в одной только Европе, но и в Азии: русский не только европеец, но и азиат. Мало того: в Азии может быть еще больше наших надежд, чем в Европе. Мало того, в грядущих судьбах наших может быть Азия и есть наш главный исход! .. В Европе мы были приживальщики и рабы, а в Азии мы явимся господами. В Европе мы были татарами, а в Азии мы европейцы. Миссия наша цивилизаторская в Азии подкупит наш дух и увлечет нас туда. Создалась бы Россия новая, которая и старую бы возродила и воскресила».

Говоря об этой статье Достоевского, Мочульский называ-

ет ее «самым поразительным пророчеством Достоевского» и считает, что в ней предначертана «азиатская политика пореволюционной России». Такая высокая оценка предсмертного слова Достоевского представляется мне преувеличенной уже потому, что статья была вызвана в конце концов малозначительным поводом: победой Скобелева над текинцами и взятием им Геок-Тепе. Пафос статьи очевидно чисто политический. Мысль, что Россия понесет в Азию русский социализм, исход которого — вселенская Церковь, не очень убедительна. Странно звучит и внезапное унижение перед Европой: «в Европе мы были приживальщики и рабы». Странно тоже, что Азия воскресит Россию, — но когда же Достоевский считал ее мертвой? Конечно, и тогда не считал, когда говорил о том, что православная Церковь лежит в параличе. Что же касается пореволюционной политики, то конечно же, еще большой вопрос: двинется ли Россия на Азию или Азия двинется на Россию? Но как бы ни расценивать посвященную Скобелеву статью, неоспоримым остается то, что Достоевский твердо верил, что России принадлежит будущее, что ей ходом истории приготовлено центральное место в мире — и не в силу ее гениальности и прирожденной политической активности, а только в силу того, что в ней живет вера и что встав на путь осознания своих глубинных идей, она не выпала из религиозного центра мира, не поссорила своего разума со своей волей и своим чувством, не пленилась безрелигиозной, беспредпосылочной философией и самодовлеющим искусством ради искусства и не отдалась еще наступающей на нее с Запада революционной идеологии. Об опасности этого наступления Достоевский знал. Все содержание «Бесов» занято этой опасностью и раскрытием его глубочайших корней, но зная он все же верил, что Россия устоит. Устояла ли, устоит ли? На этот вопрос люди разных религиозных и политических убеждений отвечают разно. Каков был бы ответ Достоевского, если бы он был с нами?

Никто, конечно, не усомнится в том, что он с первых же дней победы Ленина почувствовал бы себя непримиримым врагом насильнической атеистической власти. Ясно и то, что он сочувственно отнесся бы к анафематствованию большевиков патриархом Тихоном и мужественно принял бы участие в борьбе православной России против обновленческой и живой

церкви. С уверенностью можно, думается мне, сказать и то, что он понял бы трагедию современного патриаршества, скорбел бы душой за все, что происходит, но был бы сдержан в своем осуждении происходящего. Не совсем ясно лишь одно: как отнесся бы он к тем русским людям, — рабочим, крестьянам, интеллигентам, — которые, кто за страх, кто за совесть, соблазнились большевистской революцией и отдали себя ее защите. Что таких не было, или что таких было очень мало, конечно, ошибка. Солдаты целыми полками, не желая воевать против немцев, «текли» домой, чтобы воевать против помещиков, считая себя на то вправе, так как земля не помещичья, а Божья. Рабочие захватывали фабрики, потому что в Писании сказано: «В поте лица твоего будешь есть хлеб», а буржуй не только жрет свой хлеб не потея, но и льет народную кровь. Были и среди как будто бы церковных людей защитники обновленческой церкви и поклонники отца Введенского. Оправдывали они себя тем, что синодальная церковь, как и думал Достоевский, лежит в параличе.

Лично я уверен, что если бы Достоевский в первые годы революции разъезжал по России в поисках хлеба в донельзя набитых простым народом теплушках, прислушивался бы к всегда оживленным спорам и заходил бы в чайные, где марксисты-начетчики спорили со знатоками Писания, он безусловно уловил бы религиозный подголосок в народном понимании и оправдании атеистически-нигилистической советчины, уловил бы, конечно, и политическое детонирование этого подголоска. Но он, думается, не испугался бы и не очень оскорбился бы. За это говорит то, что в его романах предвосхищены и как будто даже заранее прощены не только ошибки религиозного сознания, но даже и жуткое кощунство, что доказывают его «Бесы». Откуда эта мягкость? Ясно, что за ней стоят слова старца Зосимы: «Люби их грехи, ибо это уже божественная любовь». А за этим всепрощением стоит и надежда, что грешники покаятся. Понимая образы Достоевского, как символы, и чувствуя, что все они относятся к России, как к верховному предмету его художественного творчества и всех его раздумий, нельзя сомневаться в том, что если бы он был с нами, он верил бы тому, что большевистская Россия покается.

В «Дневнике писателя» за 1873 год, в отрывке, озаглавлен-

ном «Влас», Достоевский рассказывает о двух деревенских парнях, поспоривших друг с другом: кто кого дерзновеннее сделает. Один вызвался сделать все, что ему прикажут и даже клятву дал, что не отступит. Дерзость, которую придумали товарищи, состояла в том, чтобы пойти на причастие, принять его, но не проглотить, а выйдя на огород, положить причастие на воткнутую в землю жердь и выстрелить в него.

«И вот, кончает свой рассказ на коленях вползший к старцу мужик, в молодости дерзнувший поднять ружье на тело Христово: только бы выстрелить, вдруг передо мною как есть крест, а на нем Распятый. Тут я и упал с ружьем в бесчувствии».

В том, что большевизм по своей глубочайшей сущности есть не что иное, как попытка погашения образа Христа в душе русского народа, в этом Достоевский никогда, конечно, не усомнился бы. Но он, думается, не усомнился бы и в том, что, обессилев, народ увидел бы над собой Распятого.

«БЕСЫ» И БОЛЬШЕВИСТСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

О большевистской революции написано несметное количество умных статей и солидных исследований. Но никто из авторов этих работ не превзошел по глубине мысли пророческих раздумий Достоевского о метафизических основах большевизма.

Живя в 1867 году за границей, Достоевский с тревогой всматривался во все происходящее на родине. И чем больше он всматривался, тем настойчивее укреплялась в нем мысль о неизбежности столкновения между «европейским антихристом» и «русским Христом». Волновала его больше всего мысль, не заразится ли Россия западными ядами атеизма, позитивизма и социализма.

В этих размышлениях застал Достоевского приехавший в Дрезден брат его жены, Анны Григорьевны, студент Петровско-Разумовской академии. Под влиянием его живых рассказов у Достоевского родилась мысль написать роман о студенческом движении и выдвинуть на первый план фигуру студента Иванова, который, по рассказам шурина, играл в движении большую роль. Узнав впоследствии, что Иванов, названный в романе Шатовым, был убит Нечаевым, Достоевский поразился этим фактом, как сбывшимся предсказанием. Убедившись, что он не оторвался от России, что чувствует биение ее пульса, Достоевский окончательно решил засесть за роман-памфлет и показать в нем, как «бесы вышли из русского человека и вошли в стадо свиней».

К счастью для русской литературы, Достоевский своего романа-памфлета, центральной фигурой которого должен был

стать Нечаев-Верховенский, не написал. Длинная и сложная история создания «Бесов», подробно рассказанная Мочульским, является редко убедительным доказательством того, что большой художник не всегда и не до конца властен над своим замыслом, так как сам находится во власти творимого им произведения. Из письма к Каткову от 8 октября 1876 года видно, что «памфлет», который писался без подлинного вдохновения, постепенно начал как бы по своей воле перерождаться в глубокомысленный трагический роман, в котором мелкий бес Верховенский стал постепенно вытесняться сложной фигурой Николая Всеволодовича Ставрогина. Благодаря этой подмене героев роман переместился из плоскости политической в плоскость философскую, как бы в доказательство правды вещих слов датского богослова Киркегарда: «Коммунизм будет выдавать себя за движение политическое, но окажется, в конце концов, движением религиозным», — конечно, только по структуре своего сознания, по страстности своего исповедничества, но не по содержанию своей веры.

* *
*

В замечательном рассказе «Хозяйка», который не разобравшийся в нем Белинский легкомысленно объявил «страшною ерундою», герой рассказа, снедаемый жаждой знания писатель Ордынов, в скупых, но глубокомысленных словах рисует образ художника, устремленного не к изображению цветущей плоти мира, но к постижению его идейных первооснов, вскрывавшихся ему иной раз совершенно случайно в связи с какой-нибудь жизненной мелочью. Отрицая порядок научного мышления, Ордынов все же стремится к постижению и даже к созданию своей собственной философской системы, — не системы отвлеченных понятий, а системы конкретных образов.

Все, сказанное Достоевским в «Хозяйке» о природе художественного творчества, он впоследствии кратко, но точно выразил в своем «Дневнике писателя», определив себя не как психолога, а как «высшего реалиста», т. е. как исследователя духовных реальностей мира и жизни. Это признание подсказало Мережковскому определение Достоевского, как тайно-

видца духа. Формула Бердяева: Достоевский не психолог, а пневмотолог — в сущности говорит то же самое. Учения Владимира Соловьева о художнике-теурге и Вячеслава Иванова о религиозном символизме тесно связаны с противопоставлением художника-психолога высшему реалисту и дают очень много для правильного понимания религиозно-философской сущности искусства Достоевского.

Чем, если не этой духоустремленностью творчества Достоевского объяснить то, что из всех современников только он один в бунтарских идеях Ткачева-Нечаева уловил сущность коммунистического рационализма и большевистского безумия. Герцен отнесся к нечаевщине гораздо мягче: увидел в ней только смесь Шиллера с Бабефом. Чернышевский осудил крайнюю революционность ткачевских идей и нечаевской практики, но осудил лишь как бессмысленно быстрый, упреждающий ход событий, революционный темп. Еще слепее были те, кто считали нечаевскую деятельность сплошной провокацией, подстроенной тайной полицией.

* *
*

Достоевский мыслил в образах, тем не менее он мыслил не импрессионистически, а систематически. Рисуя и анализируя сложные взаимоотношения между героями «Бесов», он без малейших уступок требованиям искусства тщательно вычерчивал свою метафизику революции. Первое, что читателю сразу же бросается в глаза, это подчеркнутое Достоевским диалектическое взаимоотношение между либеральным профессором Степаном Трофимовичем Верховенским и главарями революционного движения. Не случайно, конечно, что все они — родной сын профессора Петр, его воспитанник аристократ Ставрогин и потомок крепостного Шатов, — выступают в романе не только как ученики Степана Трофимовича, но, до некоторой степени, и как его духовные дети, перекинувшиеся в лагерь безбожно-аморального социализма. Ясно, что за этим сюжетным построением скрывается прозорливое убеждение Достоевского, что бессильный либерализм неизбежно порождает насильнический социализм.

Было бы несправедливо обвинять Достоевского в злостном отношении к профессору-либералу. Образ Степана Трофимо-

вича написан не без иронии, но и не без любви. Есть в нем и лжегероическая поза, и благородная фраза, и чрезмерная обидчивость приживальщика, но есть в нем и подлинное благородство и патетическое гражданское мужество. На празднике нигилистов Степан Трофимович не только с вдохновением, но даже с нравственным пафосом выкрикивает, что «мир спасет красота», что Шекспир и Рафаэль выше освобождения крестьян, выше народности и выше социализма. Освистанный на празднике, он надевает дорожную шинель и, умиленно чувствуя себя русским скитальцем и лишним человеком, выходит на большак, чтобы утонуть в русских просторах. На постоялом дворе он встречается с книгоношей, которая читает ему рассказ об исцелении гадаринского бесноватого. Степан Трофимович потрясен: ему вдруг открываются глаза на народ, за который он всю жизнь боролся, но которого никогда не знал, на великую правду, которой испокон веков живет этот народ, на правду православия. В этом внезапном прозрении: «oui, cette Russie, que j'aimais toujours... сядет у ног Иисусовых», Степан Трофимович, сам того не замечая, обретает единственно возможную основу и подлинного либерализма и подлинного народничества, ибо свобода непостижима и незащитима вне связи с освобождающей истиной («Познайте истину и истина сделает вас свободными»), народничество же бессмысленно и беспочвенно вне убеждения, что русский народ воистину является верующим носителем этой истины: корни народничества целиком уходят в славянофильство. Народничество и западнический либерализм, отрицающий связь между свободой и абсолютной истиной, в сущности, не совместимы. Таковы выводы, к которым нас приводит перерождение Степана Трофимовича. Этим запоздалым осознанием живых корней своего либерально-народнического миросозерцания в конце концов и объясняется подчеркнутый сюжетным развитием романа факт, что все питомцы профессора отошли от него: когда место свято превращается в место пусто, оно неизбежно заполняется темными супостатскими силами.

* *
*

Темные силы «Бесов» располагаются Достоевским как бы по двум палатам. В верхней палате царствуют Кириллов и

Ставрогин. В нижней верховодят Верховенский и Шигалев с их многочисленным охвостьем. Для бесов верхней палаты характерно, что они бытийствуют, но, в сущности, не действуют, в то время как бесы нижней палаты неустанно крутятся в суете небытия, провозвестником которого является инженер Нил Федорович Кириллов, быть может самый сложный и глубокий образ Достоевского.

Внешность Кириллова нарисована Достоевским с исключительной силой символического ознаменования его внутренней сущности. Он живет только по ночам, когда все и вся спит, живет в отрешенности от мира, в глубоком одиночестве. Он почти ничего не ест, как монах аскет, но неустанно пьет крепчайший чай. На всем его образе лежит печать безблагодатно-наркотического мистицизма. Цвет лица у него грязновато-бледный, землистый («прах ты и в землю отыдеши»). У него черные глаза без блеска: они поглощают, но не излучают света. Его речь порывиста и невнятна («мысль изреченная есть ложь»).

Как ни мрачен мир Кириллова, в нем все же светятся несколько светлых пятен: лампада перед иконою, которую он, «атеист», зажигает как будто бы ради своей хозяйки (верно ли это?), дети, с которыми он играет в мяч, и зеленые, яркие с жилками листья, о которых он ребенком любил вспоминать зимой. Иногда его мрачное лицо освещается, принимает детское выражение, что очень идет ему.

За этой раздвоенностью внешнего облика скрывается глубочайшая трагедия. Кириллов чувствует, что «Бог необходим, а потому и должен быть», но признать разумом существование Бога он не в силах; разумом он утверждает, что «Бога нет и быть не может». Трагическую глубину раздвоенности Кириллова отчетливее всего вскрывает его отношение к Христу. Эта тема, если не ошибаюсь, была впервые затронута Сергеем Булгаковым еще в его статье «Русская трагедия». В ней Булгаков отмечает, что Кириллов горячо любит Христа, но не может поверить в него, как в Сына Божия. Верность этой мысли доказывается разговором Кириллова с Петром Степановичем. На проницательные слова Верховенского: «Знаете что, по-моему, вы веруете, пожалуй, еще больше попа», Кириллов отвечает взволнованным рассказом о том, как один из трех распятых до того веровал, что сказал другому: «Будешь сегодня со Мною в раю». «Но вот кончился

день, — продолжает Кириллов, — и ни рая, ни воскресения не оказалось». Казалось бы, что для атеиста тут нечему удивляться. Но Кириллов не только удивлен, он потрясен тем, что Человек, без которого «вся планета — одно сумасшествие», умер за ложь и этой смертью обессмыслил всю жизнь, не только человеческую, но и планетарную. Спрашивается, не доказывает ли кирилловская антитеза: или Иисус, имени которого Кириллов не называет, единственный смысл вселенной и ее бытия, или вселенная вся целиком — ложь и безумие, что он бессознательно верил в того Господа Бога Иисуса Христа, которого своим сознанием отрицал. Дальнейшее развитие диалога так же неожиданно, как и показательно. На рассказ Кириллова Петр Верховенский, как бы улавливая еще не выраженную, тайную мысль Кириллова, неожиданно отвечает вопросом: «Но позвольте, а если вы — Бог. Если кончилась ложь и вы догадались, что вся ложь оттого, что прежде был Бог, что раньше верили в Него, что тогда?» «Наконец-то ты понял» — вскрикивает Кириллов и как бы в обоснование и оправдание богоборческой догадки Верховенского, революционера и убийцы, развивает свою гениально-революционную метафизику.

Известно признание Ницше, что он многим обязан Достоевскому. Говоря об этом, немецкий философ упоминает лишь «Записки из мертвого дома». Читал ли он «Преступление и наказание», немецкий перевод которого вышел в 1867 году, точно не установлено, но это более чем вероятно, так как ницшеанская концепция сверхчеловека весьма напоминает философию Раскольникова, с которой многими чертами связан глубокомысленный бред Кириллова. Ницше и Кириллов согласно утверждают, что Бог умер и объявляют наследником умершего Бога всемогущего человека, по терминологии Ницше — сверхчеловека, по терминологии Кириллова — человекобога. Мысль о смене Бога сверхчеловеком для Ницше никаких трудностей не представляет, так как она покоится на учении Фейербаха, что не Бог создал человека, а человек выдумал Бога, вложив в его образ мечту о своем собственном совершенстве.

В душе и сознании Кириллова все обстоит гораздо сложнее и мучительнее. Как и Ницше, он в личного Бога не верит. Для него Бог только мираж, созданный человеком ради избавления от страха смерти; но от боли этого страха («Бог есть

страх смерти» — говорит Кириллов) созданный человеком Бог освободить своего создателя не сумел, а потому не остается иного выхода, как низвергнуть бессильного Бога и провозгласить Богом всесильного Человека-Бога. Но как человеку доказать себе, что он действительно вырвал Бога из своей души и поверил в себя, как в истинного Бога? В парадоксальном ответе Кириллова на этот вопрос перед нами раскрывается не только тайна его больной души, но и глубочайшая мысль Достоевского о сверхчеловеке, его революционном пафосе и его революционном замысле. Доказать себе, что он действительно не верит в Бога, что он не боится ни смерти, ни загробной жизни, человекобог, по мысли Кириллова, может только «заявлением своеволия», т. е. решением на беспричинное самоубийство. На этом, как бы сакраментальном акте, на черном таинстве самоуправства, мечтает Кириллов создать общество новых свободных уже в следующем поколении не только физически, но и психически перерожденных людей.

* *
*

С религиозной темой революции связан в «Бесах» не только Кириллов, но и Ставрогин, человек еще более неуловимый, а потому и более страшный, чем Кириллов. Тайна его личности — она же тайна его безликости в самом романе, как на то было в свое время указано Н. А. Бердяевым — не раскрывается. В сущности Ставрогина в романе нет: он присутствует в нем, как только что опустившееся за горизонт солнце. О том, чем Ставрогин был до своего появления в романе, читатель может лишь смутно догадываться по той сложной борьбе идей и чувств, которыми он где-то за границей сумел отравить души своих, впоследствии отвернувшихся от него, друзей и последователей — Кириллова, Шатова и Верховенского. Эта изъятость Ставрогина из всего происходящего в романе, эта его отодвинутость в бывшее, а быть может даже и никогда не бывшее, эта его омертвелость, были впервые отмечены опять-таки С. Булгаковым: «Героем трагедии, — читаем мы у него, — бесспорно является Ставрогин; из него исходят все мысли романа, а на самом деле его нет».

В концепции Булгакова это «на самом деле его нет» означает, что Ставрогин является сыном небытия, а тем самым уже и слугою антихриста. Правильность такого понимания подтверждается признанием самого Ставрогина митрополиту Тихону в том, что он «канонически верует в личного беса».

Сообщение Достоевского Страхову, что он собирается написать роман-памфлет из жизни революционеров, вызвало после выхода «Бесов» ряд догадок о том, с кого Достоевским были списаны его темные герои. Не раз высказывалось предположение, что прообразом Ставрогина надо считать Михаила Бакунина. Некоторое и даже существенное сходство здесь бесспорно налицо. Бакунин, как и Ставрогин, верит в дьявола, быть может даже канонически. В своих размышлениях о Боге и Государстве Бакунин, во всяком случае, восторженно славит этого извечного «бунтаря» и «безбожника», как «первого революционера», начавшего великое дело освобождения человека от «позора незнания и рабства». Бог и свобода для Бакунина несовместимы, а потому он и определяет свободу, как действенное разрушение созданного Богом мира. Страсть к разрушению для него подлинно творческая страсть и он вдохновенно призывает революционеров «довериться вечному духу разрушения, который потому только все разрушает, что таит в себе вечно бьющий ключ жизни и творчества».

Несмотря на это сходство, Ставрогин и Бакунин все же весьма разные люди. Бакунин — огнедышащий вулкан, Ставрогин — вулкан уже давно потухший. Бакунин действенно несется над жизнью, Ставрогин мертво и бездейственно созерцает ее полет. О мертвенности Ставрогина Достоевский не раз говорит в «Бесах», отмечая механичность души своего героя и «марионеточность» его тела. И действительно: любое душевное движение Ставрогин может словно поршнем вытолкнуть вперед и снова взять обратно. Романо Гвардини отмечает, что за механичностью Ставрогина чувствуется неподвижность скелета. К этой механичности смерти прибавляется еще механичность летаргика.

Мертвенности Ставрогина, на первый по крайней мере взгляд, противоречит многоликость его души и заразительность его идей. Кириллов просит Ставрогина не забывать, чем он для него был в прошлом. Шатов бьет его по лицу за то, что он так много значил в его жизни. Верховенский целует

ему руку и называет солнцем, перед которым он, Верховенский, чувствует себя червем. Перед страстностью этих признаний невольно приходит на память удивление Александра Блока тому, что

«Мертвому дано рождать
Бущующее жизнью слово».

И действительно, как понять, что несуществующий, по слову Булгакова, Ставрогин является движущей силой как фабульного, так и идейного развития романа. Ставя этот вопрос, мы подходим к последней тайне Ставрогина. Думаю, что эта тайна заключается в полной утрате Ставрогиным своей личности, этой дарохранительницы богоподобия человека. Об этой утрате свидетельствуют как признание Ставрогина в том, что он верит в дьявола, спокон веков озабоченного расторжением связи между человеком и Богом, так и вся его безлично-многоликая провокаторская деятельность, или вернее, быть может, его провоцирующая бездейственность.

Глубокомысленная богословская система Николая Кузанского, которую С. Л. Франк положил в основу своей интерпретации православия, покоится, как известно, на принципе единства противоречий (coincidentia oppositorum). О Боге, по учению великого мистика и ученого, могут быть высказаны самые противоречивые мысли и тем не менее все они могут быть согласованы, так как все противоположности и даже противоречия человеческих высказываний погашаются несказуемостью Бога, который выше всех противоречий. Это, на глубоком мистическом опыте основанное, учение представляет собой, конечно, полную противоположность ставрогинской практике совмещения любых идей и теорий. Разница заключается в том, что неверующий в Бога Ставрогин не ведает опытно того мистического места, в котором могут быть погашены и тем самым примирены все противоречия. В его душе все проповедуемые им миросозерцания живут во веки веков непримиримыми, друг с другом враждующими силами. У Николая Кузанского все высказывания в последнем счете верны потому, что истина — несказуема, для Ставрогина, наоборот, потому что никакой несказуемой истины нет. Но где нет истины, там нет и лжи, там господствует абсолютное безразличие по отношению к этой

разнице. Так мистика негативной теологии превращается в цинизм положительной демонологии.

Провокация, широкой волной разлившаяся по России, по-настоящему еще не изучена. Выяснено только то, что продажностью и корыстной беспринципностью ее до конца не объяснить. В исследовании души Ставрогина Достоевский одним из первых проник в ее тайну. Омертвелая, оторванная от корней бытия душа Ставрогина все же тоскует о жизни и действии, на что она, по своей природе и по пройденному жизненному пути, не способна. Для утоления этой тоски она, безликая, перевоплощается в любые обличия и, не верующая ни в какие идеи, отравляет своими вымыслами сердца и сознания своих многоликих двойников; похотливо наслаждаясь своею властью над ними, эта опустошенная душа ощущает, что она живет. Но эта иллюзия власти над жизнью неизбежно рассеивается, как случилось и со Ставрогиным; это рассеивание погружает многоликого провокатора в небытие. Как Кириллов, так и Ставрогин кончают свою жизнь самоубийством. Но смысл ставрогинского самоубийства иной. Первый сверхчеловек или, по терминологии Достоевского, человекобог Кириллов стреляется потому, что не осознал своей любви к Спасителю. Ставрогин затягивает петлю на шее потому, что осознал свою каноническую веру в беса. В очень разных, но диалектически все же очень связанных друг с другом образах и судьбах Кириллова и Ставрогина Достоевский с никем еще не превзойденною глубиной раскрыл богоборческую природу только что еще зарождавшейся на его глазах большевистской революции.

* *
*

Переходим к бесам нижней палаты. Их возглавляет Петр Степанович Верховенский. Мнения решительно всех действующих лиц романа об этом герое — самое отрицательное. Ставрогин называет его помешанным и спрашивает, не служит ли он в тайной полиции. Кириллов считает Верховенского политическим обманщиком и интриганом, Шатов — шпионом и подлецом, а каторжник Федька, сам убийца — первым убийцей. Мистику Кириллову Верховенский вну-

шает такое брезгливое чувство, что он содрогается при мысли осуществить при нем свое «сакральное» самоубийство. В отличие от красавца Ставрогина Верховенский никого не влечет к себе и многих от себя отталкивает. Тем не менее Ставрогин и Верховенский тесно связаны друг с другом. Даже и внешность Верховенского представляет собой несколько карикатурный вариант внешности Ставрогина. Ставрогин — красавец, но в его красоте есть какая-то чрезмерность. «Волосы что-то уж очень черны, светлые глаза что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, зубы — как жемчужины, губы — как кораллы; казалось бы писаный красавец, а в то же время как будто бы и отвратительный». Верховенский не красавец, но все же недурен собой. Как и у Ставрогина, у него — высокий лоб. Как и в лице Ставрогина, есть и в его лице нечто излишнее. Взор слишком пристален, нос слишком остр, губы слишком тонки. Хотя в его лице не чувствуется мертвой маски, как в лице Ставрогина, в нем все же чувствуется нечто больное. Несмотря на то, что Верховенский хорошо выглядит, его лицо никому не нравится.

Оба молодых человека обладают большой физической силой и самоуверенностью, с той только разницей, что самоуверенность Ставрогина сосредоточена на вере в себя, а самоуверенность Верховенского держится уж очень развязным самодовольством. Сосредоточенность Ставрогина выражается его скупостью на слова. Верховенский, напротив, болтлив; он «сыплет словами», «трещит», «тараторит». Он говорит весьма отчетливо, словно ровным зерном засеивает землю. Когда он входит в комнату, то создается впечатление, что он уже в передней начал говорить, вертеть необычайно длинным, тонким, красным языком. Этим змеиным языком он снижает и выбалтывает мрачную тайну богоборца Ставрогина.

Глава «Иван Царевич», в которой Петр Степанович умоляет Ставрогина возглавить революцию, одна из самых замечательных глав романа. Все, что Верховенский говорит о себе, с психологической точки зрения более чем неправдоподобно, оно, в сущности, совершенно невозможно. Какой революционер будет признаваться избранному им вождю, которого он к тому же втайне ненавидит, в том, что он не социалист, а мошенник, что он ни во что не верующий ниги-

лист, собирающийся разрушать жизнь пьянством, развратом, сплетнями, доносами, шпионажем и свеженькою кровушкою. Не ясно ли, что все эти мысли — не мысли Нечаева-Верховенского о революции, а мысли самого Достоевского о том кровавом кошмаре, который неизбежно вспыхнет в России, когда бесы войдут в стадо свиней, т. е. в Нечаевых, Серно-Соловьевых и других. То, что читатель пророческий анализ революции Достоевского послушно принимает за программу и тактику Верховенского, доказывает громадную художественную силу Достоевского. Чтобы придать словам Верховенского некоторую правдоподобность, Достоевский словами Ставрогина высказывает предположение, что Петр Степанович пьян, а может быть даже и помешан. Но, странным образом, все эти догадки, долженствующие объяснить поведение Верховенского, преподносятся читателю так, что он в них как-то не верит, а только чувствует исступленность Верховенского, одержимость его таинственными бесовскими силами.

Если отбросить психологический колорит сумбурно-восторженной речи Верховенского и сосредоточить свое внимание на заключающейся в ней историософской и социологической характеристике грядущей большевистской революции, то нельзя будет не поразиться исключительной дальнозоркости Достоевского.

До захвата власти Лениным, «Бесы» многими общественными деятелями и почти всеми партийными революционерами воспринимались, как злостное издевательство над русским освободительным движением. Таким отношением к «Бесам» объясняется то, что протест Горького против их постановки на сцене Художественного театра нашел широкий отклик в кругах русской общественности. Но времена изменились: сейчас, думается, всем должно быть ясно, что «Бесы» гораздо в большей степени произведение пророческое, чем злостно-сатирическое.

Ни народникам (социалистам-революционерам и трудовикам), ни социал-демократам меньшевикам нет ни малейшего основания сетовать на Достоевского, так как Достоевскому, когда он писал «Бесы», явно предносилась не февральская, а октябрьская революция. Правильность этого предположения в достаточной мере и степени доказывается его рели-

гиозно-социологическим подходом к людям и событиям нарисованной им смуты. Такой подход по отношению к деятелям и партиям «Февраля», явно незнакомым с дьяволом и отнюдь не склонным к разрушению Божьего мира и России, был бы совершенно бессмысленным. Но не менее бессмысленным был бы с другой стороны безрелигиозный, научно-рационалистический подход к таким социалистам, как Ткачев и Нечаев, и к таким явлениям, как «Катехизис революционера», публицистика «Великоросса» и «Набата» и прокламационные призывы «к топору». Этот мир кипит и перекипает страстным богоборчеством, глубоким презрением к народу и злым духом фашистской государственности. Здесь идет речь об уничтожении Бога и боговерия, о закрытии монастырей, как рассадников лени и разврата, об освобождении женщин из рабства брака и о государственном воспитании детей. Написанный Нечаевым портрет революционера — явный автопортрет — являет образ человека, лишенного чувств «родства, дружбы, любви, благодарности и чести». В нем все задавлено холодной страстью революционера, готовностью умереть за свои идеи и уничтожить каждого, кто восстанет против них.

Читая бредовую проповедь Верховенского, нельзя не чувствовать, что она кипит бакунинской страстью к разрушению и нечаевским презрением не только к народу, но даже и к собственным «шелудивым» революционным кучкам, которые он сколачивал, чтобы пустить смуту и раскачать Россию. В духе Нечаева и Ткачева Верховенский обещает Ставрогину, что народ к построению «каменного здания» допущен не будет, что строить они будут вдвоем, он, Верховенский со своим Иван-Царевичем. Надо ли доказывать, что следы бакунинской страсти к разрушению и фашистских теорий Ткачева и Нечаева можно искать только в программе и тактике большевизма. Интересно, что мечтая о великой революционной смуте, Верховенский жалел о том, что мало остается времени и что в России нет пролетариата. Этими жалобами он касался разногласий между народниками и Плехановым, за примирением которых Вера Засулич в 1881 году обращалась к Карлу Марксу.

Думаю, что не будет преувеличением сказать, что Достоевский предчувствовал, что социалистическая революция будет произведена по рецепту Нечаева и Ткачева, т. е. прежде-

временно и без участия необходимого для нее пролетариата. Предчувствие это сбылось.

* *
*

Глава «У наших», в которой теоретик коммунизма Шигалев развивает перед собравшимися революционерами свои мысли о будущем социальном строе, быть может единственный в «Бесах» остаток задуманного Достоевским романа-памфлета. Несмотря на то, что в этой главе Достоевский обнаруживает громадное сатирическое дарование, она по своему тону и стилю несколько снижает уровень повествования.

Метод показа Шигалева тот же, что и метод показа Петра Верховенского. Как Верховенский, так и Шигалев не только развивает свои взгляды, но и критикует их. Верховенский называет себя мошенником, а Шигалев — путанником. Под смех своих слушателей он так прямо и заявляет: «я запутался в собственных данных», но прибавляет: «однако же, кроме моего разрешения общественной формулы не может быть никакого». Под этой самокритикой Шигалева скрывается, конечно, направленная против шигалевщины критика самого Достоевского. Надо сказать, что созданный Достоевским прием критики «революции» в форме самокритики ее представителей и героев удался ему в применении к Верховенскому много лучше, чем в применении к Шигалеву, что объясняется тем, что безумие может само себе противоречить, не умаляя своего значения, разум же противоречить себе не может, не снижая и даже не отменяя себя самого. Шигалев же не безумец, как Верховенский, в сцене ночного разговора со Ставрогиным: он рационалист. Безумцем Шигалев становится только в бреду Верховенского, высказывающего непримиримые друг с другом суждения о нем. «Шигалев, — вскипает Верховенский, — гениальный человек. Он выдумал равенство». И тут же: «Шигалев глуп, как всякий филантроп». Что значат эти противоречия? На этот вопрос мы в словах Верховенского находим вполне точный ответ. Гениальность Шигалева в том, что он выдумал в с е р а з р у ш а ю щ е е равенство, глупость же его в вере, что равенство может привести к счастью. Тут-то он и запутался. Исходя из бесконечной свободы (филантроп), пришел к безграничному деспотизму (диктатор). Система Шигалева весьма проста. Чтобы осча-

стливить всех людей, надо разделить все человечество на две неравные части. «Одна десятая получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми, которые превращаются в стадо безличных, послушных, но сытых и по-своему счастливых животных». Выслушав это предложение, один из участников беседы (Лямшин) предложил не перерождать, а взорвать 9/10 на воздух и оставить только кучку людей образованных, которые начали бы жить по ученому. Шигалев считает, что «это было бы самым лучшим разрешением задачи», если бы только такое разрешение было возможно. В возможности такого совершенного рая на земле он, как филантроп, все же сомневается.

Эту утопию зла нельзя, конечно, выдавать целиком за большевистскую программу перевоспитания русского народа. Но нельзя и не видеть существенного сходства между шигалевщиной и ленинизмом. Как и Шигалев, большевики начали с провозглашения полной свободы и пришли к безграничному деспотизму, начали с борьбы против смертной казни и кончили уничтожением буржуазии, как класса. Как и Шигалев, они затеяли свою поравниловку во славу народного счастья, но осуществили ее на всенародное горе. В полном согласии с учением Шигалева, они произвели партийный отбор на основе марксистской идеологии и на стремлении «жить по ученому». Превратить 9/10 русского народа в рабов им, слава Богу, не удалось. Но у нас все еще нет гарантии, что эта мысль окончательно потухла в их сознании. Читая и перечитывая главу «У наших», не перестаешь удивляться тому, с какой отчетливостью Достоевский понял и показал, что глубочайший корень утопического безумия таится в последовательном, бескомпромиссном рационализме, весьма нерационально отрицающем иррациональные начала человеческой души, а потому и истории человечества.

Заканчивая раскрытие подспудно таящейся в «Бесах» социологии большевистской революции, необходимо еще остановиться на бывшем студенте и бывшем революционере Шатове и на Марье Тимофеевне Лебядкиной, убогой жене блестящего Ставрогина. Как объяснить этот брак? Психологическое объяснение дает Николай Всеволодович сам в разговоре с братом Лебядкиной: «Женился я тогда на вашей сестре... после пьяного обеда из-за пари на вино». Это объяснение вряд ли можно считать достаточным. Причины, ко-

торые побудили Ставрогина на столь безумный шаг, вероятно, гораздо сложнее. Но для моего подхода к Достоевскому в данной статье это неважно. Меня интересует не психолог-Достоевский, а высший реалист, пневмотолог или, говоря проще, философ, мыслящий не в отвлеченных понятиях, а в живых образах. Подходя к вопросу о женитьбе Ставрогина с этой точки зрения, трудно не видеть, что обостряющее фабулу романа загадочное венчание Ставрогина с хромоножкой таит в себе веру Достоевского в то, что исцелиться от всех своих духовных недугов опустошенная безверием революционная интеллигенция может только соприкоснувшись с народом и матерью-землей, веру в которую исповедует хромоножка. Написана хромоножка очень сложно, можно сказать, двупланно. На первом плане — болезненная, худощавая тридцатилетняя женщина с высоким морщинистым лбом, длинной шеей и жиденькими темными волосами, свернутыми на затылке в смешной узелочек. Несмотря на свое уродство, Марья Тимофеевна белится, румянится и чем-то мажет губы. За этим неприглядным образом таится, однако, другой: образ большой духовной красоты. У Марьи Тимофеевны «тихие ласковые серые глаза». В ее взгляде светится «что-то мечтательное и искреннее». Эта вторая внешность Марьи Тимофеевны — не только внешность. Она отражает и ее внутренний мир. Есть в Марье Тимофеевне большая духовная свобода: своего брата, который бьет ее и издевается над ней, она называет лакеем и живет иллюзией, что командует им. Сердце ее полно любви к людям (как она нежна с Шатушкой) и к природе. Ее рассказ о своих вечерних прогулках к озеру, когда солнце опускается за горизонт, дышит такой глубокой религиозной любовью к природе, что верится — для нее «Бог и природа есть все одно».

Этой своей верой Марья Тимофеевна Ставрогина, однако, не спасла — потому не спасла, что мистическим пантеизмом, который исповедует Марья Тимофеевна, человека христианской эпохи нельзя излечить от неверия. На недостаточность и даже некоторую еретичность веры хромоножки Достоевский сам указывает намеком на то, что ученье о Земле-Богородице Марье Тимофеевне нашептала старица, живущая в монастыре «на покаянии за пророчество». Об этом, в уже цитированной мною выше статье, очень хорошо говорит Булгаков: «Марья Лебядкина, конечно, праведна и светла, но лишь

природною праведностью Матери-Земли... она исполнена глубокого понимания святости земли, Бог и природа для нее тождественны, но она еще не знает того Бога, с последним вздохом которого на голгофском кресте умер великий Пан. Оттого она, подобно своей античной сестре Кассандре, и низвергается разоблаченным ею узурпатором в бездну небытия — в смерть».

С Марьей Тимофеевной духовно и идейно связан Шатов. Вера Марьи Тимофеевны в природу, в мать сыру-землю Богородицу ей простительна, так как хромоножка еще не знает Христа. Заблуждение Шатова глубже, так как он, по его словам, верует в православие и в Тело Христово, хотя еще не верует в Бога, а лишь надеется, что со временем поверит в Него. Но что значит вера в народ-богоносец без веры в Бога? Не ясно ли, что религия Шатова еще не христианство, а лишь религиозно окрашенный русский миссионизм. В исступлении Шатов напоминает Ставрогину их некогда общую, Ставрогиным преданную веру, что народ — это Тело Божие. И что всякий народ до тех пор только и народ, а не этнографический материал, пока имеет своего Бога особого, а всех остальных богов на свете исключает без всякого примирения; пока верует, что своим Богом победит и изгонит из мира остальных богов.

Как образ Марьи Тимофеевны, так и образ Шатова нарисован Достоевским в двух планах. Чувствуется, что автор любит своего героя, человека редкой душевной красоты, любвеобильного, горячего, искреннего, гибнущего быть может накануне своего духовного просветления. Это нравственное обаяние Шатова побудило Мочульского, вряд ли с достаточным основанием, слить миросозерцание, а отчасти даже и мироощущение Достоевского не только с безликим мистическим космизмом Марьи Тимофеевны, но и с воинствующим национализмом Шатова. Что Достоевский, в особенности в «Дневнике писателя», нередко впадал и в грех конфессионального шовинизма, и в грех националистического миссионизма, оспаривать невозможно. Но все же между его подлинными взглядами и верованиями Шатова — большая разница. Достоевский все же знал и веровал, что быть русским — значит быть не только русским, но и всечеловеком. В «Дневнике писателя» он утверждает, что русские люди литературу других народов понимают лучше представителей других на-

ций, что «Шиллер вместе с Жуковским всосался в душу русского народа и своим влиянием определил целый период в истории нашего развития». Следя за судьбами Франции, Достоевский высказывал боязнь, что она отступится от католичества и духовно падет. Слов Шатова «лучше атеизм, чем католичество» он, несмотря на свое отрицательное отношение к Риму и Папе, сознательно и ответственно не подписал бы. Если говорить не о несчастном Иване Шатове, а о его злосчастной идеологии, то нельзя не увидеть, что шатовщина все же ближе к языческому национализму германцев и в особенности Гитлера, чем к православно-национальной историософии Достоевского. Верность этого положения подсказывается хотя бы тем, что Достоевский отнюдь не был слеп к тем недостаткам рабствующей у государства синодальной церкви, о которых в 1860 году писал Иван Аксаков в своей «Руси»: «Оттого и коснеет религиозная мысль, оттого и водворяется мерзость запустения на месте святе. . . , что у ограды церковной стоят не грозные ангелы Божии, а квартальные надзиратели. . . Стоят, как стражи нашего русского душеспасения, как охранители догматов православной Церкви, как блюстители и руководители русской совести».

Прямых размышлений об отношении Церкви к государству в «Бесах», правда, нет, но на то, что Достоевский чувствовал связь атеистического революционного беснования с тем «параличом» Церкви, как исторического явления, о котором сам говорил, указывает, как мне кажется, то, что не нарисовав в «Бесах» ни одного подлинного христианского образа, он вывел в них целый ряд христианством помраченных и даже изуродованных людей. Кириллов бессознательно любит Христа, но своим сознанием отрицает его. Ставрогин, некогда верующий человек, в романе канонически исповедует дьявола, Марья Тимофеевна, праведница и святая, исповедует дохристианский мистический космизм, Шатов, душа которого прирожденная христианка, почитает Божьим Телом не Тело Иисуса Христа, а тело русского народа, Федька-каторжный, зажигающий Кириллову лампадку, изучающий и проповедующий апокалипсис — убийца и вор; обкрадывая икону Божьей Матери и кладя жемчужины себе в карман, он успокаивается тем, что жемчуга — слезы Богоматери, которые она льет о его окаянстве.

Наряду с этими душевно сложными и отчасти глубокими

помрачителями христианства, в «Бесах» встречаются с беспощадною яркостью написанные типы прицерковного шулерского юродства. Почти жуткое впечатление оставляет сцена посещения веселой праздной компанией проживающего у купца Севастьянова блаженного пророчествующего Семена Яковлевича. Его обслуживают целых три человека, оплачиваемые купцом, при нем кроме того постоянно дежурит старый монах, старающийся захватить в пользу Богородского монастыря возможно большую часть приносимых старцу вещевых и денежных подарков.

Композиционно очень интересно, что в главе, предшествующей описанию веселого пикника к блаженному, рассказывается о том, как в городе была разбита вделанная в монастырскую стену икона Божьей Матери и за стекло озорно пущена живая мышь. Сам же рассказ о пикнике начинается с упоминания о том, что в городской гостинице только что застрелился девятнадцатилетний мальчик с прекрасным и чистым лицом. Читая после этих двух введений о приезде компании в келью Семен Яковлевича, чувствуешь, что и в ней происходит как бы самоубийство чистого и прекрасного лица Церкви.

Комната, в которую были введены приезжие, оказалась разделенной на две части: одна предназначалась для обыкновенных посетителей, а другая для «счастливцев». Обе были полны народа. Все были в ожидании, все взволнованы: что скажет, что изречет известный даже в столицах Семен Яковлевич и как нужно будет его понимать? И вот Семен Яковлевич изрекает: «Миловзоры, миловзоры». Слуги в это время разносят всем посетителям чай, а блаженный приказывает, кому сколько положить сахару, кому дать сахар в накладку, кому вприкуску, а кого оставить и вовсе без сахара. Одному купцу Семен Яковлевич велел навалить столько сахару, что получился густой сироп — пить противно. Но купец принялся беспрекословно пить, а народ стал шептать: Господи! Господи! И даже принялся креститься. На помещика, который уже целый час стоял на коленях, а потом покаялся, что не мог, как велел блаженный, перестать драться, — «собственные силы одолевают», — блаженный вдруг закричал: «Гони, гони, метлой его, метлой». Помещик, не дождавшись исполнения кары, вскочил и бросился вон из комнаты. Вдруг не-

ожиданно послышался вопрос: а что значит, если галка вылетит из воды и бросится в огонь. На что блаженный сразу же ответил: «К морозу». Послышался шопот: видимое пророчество. И народ стал снова креститься. Стилистически с Семеном Яковлевичем связана и та женщина, которая своими глазами видела, как Иван Филиппович прямо покатил на небо.

В большом художественном произведении все связано между собой: каждая деталь тяготеет и к идейному и к повествовательному центру. А потому нельзя сомневаться в том, что Семен Яковлевич, человек с хмурым лицом, на котором крепко наживают и купец и церковь, в которого с тупым суеверием по своему верит народ и над которым смеются, рассматривая его, как зверя, «наши дамы», не случайно попал в роман. Семену Яковлевичу и ему подобным принадлежит все же не последнее место в той темноте, которая сыграла свою роль в революции. Описывая приезд к блаженному дореволюционной интеллигенции, Достоевский дорисовал тот многомотивный спектр превращения подлинной народной веры в какое-то сумбурное наваждение, которое помогло бесам осуществить свои революционные планы.

За годы революции на Западе много читали Достоевского, даже увлекались им. Анализ революции находили и глубоким, и интересным, но в его историософскую и социологическую правильность не очень верили. Считали, что это скорее философия Достоевского, чем психология революционных вождей. Не верили, конечно, потому, что давно разучились «мыслить глазами» и закреплять добытые постижения в «образах идей». Хочется надеяться, что Россия, и пройдя через рационалистическую школу диалектического материализма, не утратит способности «мыслить глазами».

РЕЛИГИОЗНАЯ ТРАГЕДИЯ ЛЬВА ТОЛСТОГО

Каждому, кто решается публично, т. е. сугубо ответственно, писать или говорить о Толстом, необходимо помнить слова, сказанные Софьей Андреевной спустя десять лет после смерти мужа его биографу Полнеру: «Сорок восемь лет прожила я со Львом Николаевичем, а так и не узнала, что он был за человек».

До конца объяснить загадочность толстовского гения вряд ли возможно — он ведь и сам любил говорить о недоступной для человеческого ума совокупности причин, — но попытаться глубже ощутить ее корни все же не лишне. У Толстого был исключительный дар перевоплощения: все его герои и героини ощущаются не как двумерные портреты, написанные кистью, а скорее как вылепленные из материала собственной жизни трехмерные образы. Создать такое обилие непохожих друг на друга людей мог, конечно, только человек громадного внутреннего и притом противоречивого богатства. К этой эмоциональной даровитости Толстого присоединяется постоянно тяготевшая над ним принужденность к идеологическому заострению всех своих в разные эпохи весьма различных чувств, прозрений и интуиций.

Отсюда его учительство, наставничество и та самоуверенная оппозиционность, о которой говорят Фет, Аполлон Григорьев, Е. М. Лопатина и многие другие. Эти черты отчасти объясняются той уверенностью, которой он обладал в сфере искусства. Итальянский социолог Паретто убедительно показал, что существует психологический закон перенесения авторитетной распорядительности из той сферы, в которой

человек имеет на нее безусловное право, в соседствующие, где у него такого права нет. Этим законом Паретто объясняет, между прочим, и то, что многие крупные политики считали себя знатоками архитектуры и пластики или покровителями поэтов. В том, что этот закон сыграл немалую роль в восприятии философско-религиозных размышлений Толстого широкой публикой, не может быть сомнений. Многие из менее искушенных в сфере отвлеченной мысли читателей восхищались каждым словом Толстого лишь потому, что оно исходило из-под пера автора «Анны Карениной» и «Войны и мира». И многое по той же причине прощалось ему серьезными мыслителями и философами.

Всего сказанного достаточно, чтобы допустить возможность целого ряда литературных портретов Толстого, не имеющих почти ничего общего между собою и тем не менее безусловно похожих на оригинал. Предлагая читателю мой собственный портрет Толстого, я субъективно уверен, что вижу его правильно, — и тем не менее я, конечно, допускаю, что его можно видеть и совершенно иначе. В конце концов каждый портрет живет двойным сходством: сходством с портретируемым оригиналом и с портретирующим автором, в чем никак нельзя видеть произвол и субъективность.

Характеристика и анализ художественного дарования Толстого не входит в мою задачу. Для моей цели достаточно указать на то, что среди ответственных русских критиков не найдется ни одного, который не согласился бы с Тургеневым, сказавшим: «Толстой гигант среди других писателей. Слон среди других животных. Он, как слон, может вырвать дерево с корнями, но может и так нежно снять бабочку с цветка, что не сдует с ее крыльев даже пыльцы». Леонтьев отнюдь не был поклонником русской писательской манеры и был к тому же еще и убежденным противником «розового христианства» как Толстого, так и Достоевского, и тем не менее он сравнивает Толстого с индусским божеством: «Две головы, четыре лица, шесть рук и все громадное из самого драгоценного материала».

В связи с этой темой важно подчеркнуть, что художественную гениальность Толстого одинаково чтили как враждебные толстовцам почитатели художественного дара Толстого, так и «темные», как в Ясной Поляне было принято называть

последователей толстовского учения. Разница заключалась лишь в том, что первые считали религиозно-нравственную проповедь Толстого почти что преступлением перед отпущенным ему Богом творческим даром, — а вторые умилялись тем, что Бог повелел Толстому принести свой художественный дар в жертву за дарованное ему христианское пробуждение.

Излагать и анализировать учения Толстого вне тесной связи с его жизнью имеет мало смысла, так как все они во всех своих стадиях и вариантах, со всей эмоциональной напряженностью и логической противоречивостью, представляют собой прежде всего попытки устроения Толстым своей трагической жизни художника и моралиста.

Первым актом религиозной трагедии Толстого, подготовленной, конечно, многими мучительными переживаниями и трудными раздумьями, надо считать то, что произошло с ним в 1869 году в Арзамасе под Нижним, где он остановился переночевать по пути в Пензенскую губернию, куда ехал ради покупки нового имения.

О случившемся Толстой сразу же написал Софье Андреевне, думая, что быть может происшедшее с ним связано с какими-нибудь тяжелыми событиями в Ясной Поляне. Через пятнадцать лет, все еще мучимый своей арзамасской болезнью, как стали впоследствии называть тот припадок отчаяния, который его охватил в Арзамасе, Толстой все пережитое описал в малоизвестном, но очень существенном для понимания его духовного пути рассказе, озаглавленном «Записки сумасшедшего». «Было два часа ночи, — рассказывает Толстой почти теми же словами в письме и в «Записках», — я устал, страшно хотелось спать и ничего не болело. Но вдруг на меня напала тоска, страх, ужас, каких я никогда не испытывал. . . Зачем я сюда заехал? Куда я везу себя? Отчего, куда я убегаю? . . О чем тоскую, чего боюсь? . . «Меня», — услышал он голос смерти».

Для понимания всего рассказа очень важно дать себе отчет в том, что налетевшая на Толстого боязнь смерти не была трусостью. В Севастополе Толстой проявлял бездумную храбрость. Вряд ли можно сомневаться, что если бы он воевал в 1869 году, он опять проявлял бы ее. Его страх смерти был гораздо глубже. Он почувствовал, что смерть на него наступает, а вместе с тем чувствовал и то, что ее не должно быть. Его

страх был возмущением и протестом против смертности человека.

До чего сильно было это переживание, сказалось, между прочим, и на его языке, который вдруг вспыхнул несвойственным Толстому экспрессионизмом. «Все тот же ужас, — пишет он, — красный, белый, квадратный. . . рвется что-то и не разрывается». Налетевший на него ужас вызвал в нем злость, мучительную и сухую; он чувствовал, что в нем нет ни капли доброты, а «только ровная, спокойная злоба на себя и на то, что меня сделало». Эти слова особенно важны, они многое объясняют и в дальнейшем развитии толстовского миросозерцания. Поднявшаяся в нем злоба была направлена не против Бога-Творца, а на некое «то», что его не создало, а сделало. Это странное слово «сделало» невольно вызывает представление о каком-то механизме или, в лучшем случае, о каком-то безликом бытии, с которым нельзя общаться, но в которое возможно погрузиться. Эта пантеистическая тема была, как мы еще увидим, с ранних лет близка Толстому.

Злосчастная поездка в Пензу привела Толстого к тому душевному состоянию, о котором он с такой силой рассказал в «Исповеди». Припадки арзамасской тоски не оставляли его, все чаще чувствовал он «остановки жизни», все чаще думал о самоубийстве. Все мы помним его потрясающие слова: «И вот я, счастливый человек, прятал от себя шнурок, чтобы не повеситься на перекладине между шкафами в своей комнате. . . и перестал ходить с ружьем на охоту, чтобы не соблазниться слишком легким способом избавления себя от жизни».

Как ни сильно было в Толстом отчаяние, он, человек громадной биологической силы, не сдавался, его не покидала смутная надежда найти выход, спастись. В поисках такого спасения Толстой принялся читать. Прочитав множество книг по религиозным и религиозно-нравственным вопросам, он не нашел для себя в них ничего нужного, не обрел в них якоря спасения. Удивляться этому, зная Толстого, не приходится, так как во всем, что он читал, — а читал он постоянно (Алданов, исследовавший библиотеку в Ясной Поляне, сообщил, что в ней было 14 тысяч томов, и что в громадном количестве книг находились собственноручные отметки Толстого), — он всегда искал подтверждения своим взглядам, слагавшимся в нем независимо от книг, выраставшим в нем из глубин его жизни.

Рассказывая в «Исповеди» о своих упорных, мучительных исканиях ответа в науке, он сообщает, что пришел к мнению Экклизиаста, что умножение познания лишь умножает скорбь и что прав Соломон: все в мире — и глупость и мудрость, и богатство и нищета, и веселье и горе — все суета сует. Человек умрет и ничего не останется. То же самое, отмечает Толстой, утверждал и Будда: «Жить с сознанием неизбежности страдания, старости и смерти нельзя, надо освободить себя от жизни, от всякой возможности жить».

Не найдя разрешения своим вопросам в книгах, Толстой стал искать их в людях. Живут же они, — думалось ему, — значит знают и смысл жизни. Сначала он обратился к людям своего круга и быстро установил, что их жизнь лишена всякого смысла. Одни из них спокойно живут потому, что им неведома тревога о смысле их жизни, другие — эпикурейцы, потому что им вкусно жить, вкусно есть, пить, любить. К третьим он отнес тех сильных людей, которые, зная о бессмыслице жизни, самовольно кончают ее. К четвертым — в том числе и самого себя — он относил всех слабых и нерешительных, которые прекрасно понимают, что жизнь бессмыслица, но продолжают тянуть эту лямку.

Известно, что от полного отчаяния, от самоубийства Толстого спасла вера, но странным образом вера, порожденная в нем разумом. Об этой спасительной роли разума Толстой не раз говорит в «Исповеди»: «Теперь я вижу, что если не убил себя, то причиною тому было сознание неправильности моих мнений», «как ни убедителен и несомненен казался мне ход моих мыслей и мыслей мудрецов, приведших нас к сознанию бессмыслицы жизни, во мне оставалось сомнение в неистинности моего рассуждения».

Этой рассудочной стихией объясняется тот механический стук отвлеченной силлогистики, который временами так досадно слышится в скорбном мраке «Исповеди»: если так, то так, если так, то так. Так, так, так. Дрожащая стрелка механизма неожиданно останавливается перед словом «вера». Истина не в разуме, вдруг понимает Толстой, а в той вере, которой веками живут миллионы простых людей.

Придя к вере окольными путями критических сомнений в правде и принудительности своих рассуждений, Толстой однако сразу же принялся, не без большого эмоционального вдохновения, рационализировать только что найденную им

веру. «И я понял, — пишет он, — что вера не есть только объяснение вещей невидимых, не есть откровение, не есть отношение человека к Богу (нельзя через Бога определить веру), а есть знание смысла человеческой жизни, вследствие которого человек не уничтожает себя; вера есть сила жизни». Это — по меньшей мере проблематическое определение веры, игнорирующее тот очевидный факт, что большинство ненавистных Толстому исторических героев, исполненных несокрушимой силой жизни, не только не знали смысла жизни, но и не интересовались им.

К счастью Толстого, открытая им отвлеченная вера срослась в его душе с его «физической любовью к настоящему рабочему народу», говоря точнее, к окружающему его русскому крестьянству. В письмах к Данилевскому Страхов рассказывает о пытливых разговорах жаждущего веры Толстого с крестьянами и главным образом с богомольцами, которые часто проходили по пролегавшей недалеко от Ясной Поляны дороге. И им ставил он тот же вопрос, что и людям своего общества в Петербурге:«Как вы можете жить, зная, что все кончится смертью?» Богомольцы, да и остальные прохожие, его не понимали. И вот то, что они не понимали его вопроса, и подтверждало его мысль, что не уничтожаемый смертью смысл жизни дается не разумом, а верой, что он раскрывается не в ответах на теоретические вопрошания, а в том душевном строе, который этих праздных вопросов вообще не ставит.

Не увидеть, что этот смысл дается народу его православной верой, Толстой, конечно, не мог. Но и увидев это, он, в 13-й главе «Исповеди», так сформулировал народную веру, что в ней осталось очень мало общего не только с православием, но и вообще с христианством. Смысл народной веры сводится, по его представлению, к положению: «Всякий человек произошел на этот свет по воле Бога. И Бог так сотворил человека, что всякий человек может погубить свою душу или спасти ее. Задача человека в жизни — спасти свою душу, нужно жить по-Божьему, а чтобы жить по-Божьи, нужно отрекаться от всех утех жизни, трудиться, смиряться, терпеть и быть милостивым».

По сравнению с тем, что Толстой писал в «Трех смертях» («Мужик спокойно умирает именно потому, что он не христианин. Его религия другая, хотя он по обычаю исполняет

христианские обряды; его религия — природа, с которой он жил... у него рождались бараны, и он убивал баранов, и дети рождались и старики умирали, и он твердо знает этот закон... и прямо, просто смотрит ему в глаза») — его новое определение христианской веры является, конечно, громадным шагом вперед по направлению к христианству, но христианства в нем все-таки нет.

Давая себе полный отчет в своем расхождении с народной церковной верой, Толстой все же решил смириться: ходить на службы, становиться утром и вечером на молитву, поститься и говеть. Делая это, Толстой почувствовал, что его разум перестал противиться его вере и что все для него прежде невозможное перестало вызывать в нем протест. Это очень важное признание. Оно явно свидетельствует о том, что в ответ на решение смириться Толстому была дарована благодатная возможность обрести и принять созданные Церковью формы выражения непостижимой глубины христианства.

Этой данной ему помощи Толстой, очевидно, не заметил. Его примирение с народной верой длилось недолго. Отход начался с невозможности духовно осилить тайну причастия, о чем Толстой в «Исповеди» еще говорит со скорбью и болью, отнюдь не с той мстительной озлобленностью, как в «Воскресении». К невозможности принять таинства пресуществления присоединился протест против догмата троичности, учения о Богосыновстве Христа и о воскресении мертвых.

Уверенный в правильности своего понимания христианства, Толстой стал объяснять принятие народом неприемлемых для разума догматических учений, с одной стороны, его необразованностью, а с другой — его привычкой к церкви. Да и в наличии подлинной веры у любимых им крестьян он стал понемногу сомневаться. «Нет, не могу. Тяжело, стою между ними, слышу, как хлопают их пальцы по полушубку, когда они крестятся, и в то же время бабы и мужики перешептываются о предметах, не имеющих никакого отношения к службе».

Читая это, невольно удивляешься, как Толстой-художник, наделенный исключительной интуицией и близкий к народу, не почувствовал, что бездумно причащающийся народ все же никогда не думал, что превращение вина в кровь представляет собою химический процесс, а всегда знал, что в чаше священник подносит ему вино, а не кровь; если бы в ней оказа-

лась подлинно кровь, простой человек наверно испугался бы и подумал, что тут что-то неладно, не черт ли путает.

Мог бы Толстой, думается, быть и снисходительнее к крестьянским разговорам в церкви. В конце концов, спросить соседа, сколько он выручил за воз сена и сколько яиц снесли куры, уже потому не такой непростительный грех, что о хлебе насущном не забывает и молитва Господня. Русский простой народ ходит в церковь прежде всего как в Божий дом, в котором с Богом можно поговорить и помолчать обо всем, чем полна жизнь. Строгой последовательности службы и внутренней духовной связи всех ее отдельных частей простой человек обыкновенно не знает, но это ему не мешает. Для него в церкви не столько важен процесс богослужения, сколько пребывание в храме. Я не раз в этом убеждался в разговорах с нашими крестьянами и солдатами.

Очень возмущала Толстого, и правильно, конечно, молитва о даровании православному Государю победы над врагами и о покорении ему под ноги всякого врага и супостата. Не занимаясь Церковью и богослужением, Толстой все же мог бы знать, что до того, как Бутурлинская комиссия, при Николае I, вычеркнула «несколько неуместных слов» из акафиста «Покрову Богородице», сочиненного святым Дмитрием Ростовским, в церкви читалось: «Радуйся, Незримое Укрощение владык жестоких и зверонравных, совета неправедных князей разори, зачинающих рать погуби». В этом распоряжении Бутурлинской комиссии раскрывается, конечно, большая трагедия русского цезаропапизма, но особо грешного национализма православной церкви оно не доказывает.

Критикуя веру простого русского народа и выясняя те причины, которые помешали ему слиться с народной верой, Толстой не заметил, что разошелся он с народом главным образом потому, что народное знание смысла жизни было порождением веры. Он же искал веры для того, чтобы обрести смысл жизни. И еще глубже: разошелся он с народом потому, что его Бог был порожден страхом смерти. Это был Бог, сущность которого определил Достоевский устами Кириллова: «Бог есть боль страха смерти». Народ же верит в того Бога, которого славит пасхальное песнопение: «Смертию смерть поправ».

Желая научно оправдать свое понимание христианства, Толстой снова принялся за чтение. Работал Толстой над изу-

чениев Евангелия и Ветхого Завета с невероятной энергией. Он восстановил свое знание греческого языка, с невероятной быстротой изучил древнееврейский и прочел целую библиотеку богословских книг. Не преклониться перед серьезностью и нравственным вдохновением этой работы нельзя, — но нельзя и не увидеть, что в смысле теоретических результатов она была весьма незначительна. Ни изучение догматических трактатов и мистических исповеданий, ни ознакомление с фактами истории Церкви не поколебали исходного убеждения Толстого, что учение о триедином Боге бессмысленно, что Христос не Бог, а учитель жизни и что основы Его учения каждый человек может найти в своей душе: никакого откровения не нужно. Христианскую веру в воскресение мертвых Толстой, конечно, отверг, хотя к упрощенному представлению («лопух вырастет») все же не пришел. Наряду с верой, что, прожив жизнь в любви к другим людям, человек останется вечно жить в своих делах, он верил еще и в то, что после смерти каждый сольется с разлитой в мире любовью, которая и есть Бог. Этому утверждению противостоит предсмертное, записанное Александрой Львовной, изречение Толстого: «Бог не есть любовь». Выбирать между этими противоречивыми изречениями не приходится. Для Толстого характерно, что его Бог есть одновременно и любовь, и отрицание любви.

Для людей христианского сознания непосредственно ясно, что между учением Толстого о Христе и христианством, кроме общих этических положений, свойственных и другим как религиозным, так и философским системам, нет ничего общего. Ведь Толстой не только считал Христа человеком, но иногда — правда, очень редко — и весьма критически относился к своему Христу. Осторожный Гусев, секретарь Толстого, сообщает, что в беседе с Николаевым, высказавшим казалось бы очень близкую Толстому мысль, что Христос потому имел такое огромное влияние на людей, что слил свою жизнь со своим учением, Толстой ответил: «Мало ли людей, которые жили более христианской жизнью, чем Христос, и не оставили никакого следа. Я думаю, его влияние объясняется тем, что он ясно формулировал то, к чему шло человечество». Это уже чисто коллективистическая социология.

Отношение Толстого к Христу бесконечно сложно. К нему мы еще вернемся. Пока же для углубленного понимания тра-

гической борьбы Толстого против христианства, необходимо осознать, что отнюдь не надо быть верующим христианином, чтобы дать себе ясный отчет в том, что Толстой христианином не был. Для выяснения непреодолимой разницы между людьми, которым Иисус Христос представляется всего только человеком, как бы еврейским Сократом, создавшим высокое учение и умершим за него, и христианином, исповедующим Христа Богочеловека, вполне достаточно психологически вдумчивого описания и феноменологически точного анализа людей и структур обоих верований.

Основатель современной феноменологии Эдмунд Гуссерль дал, на основании тщательного изучения мифов об ангелах, явлений ангелов святым и праведникам, очень точное описание природы ангелов, их сущности, оставляя вопрос об их бытии, как вопрос веры, а не знания, совершенно в стороне. Лично я, хорошо знавший Гуссерля, абсолютно уверен, что в реальное существование ангелов он никогда не верил.

В длительном процессе своего исторического становления вера во Христа Богочеловека выработала весьма сложное всеобъемлющее миросозерцание, от которого неотделимы: понимание Церкви, как богочеловеческого организма, и истории, как богочеловеческого процесса. Связана с ним и вера в то, что Бог присутствует во всем, что творит человек, — и трезвое знание того, что падший человек неустанно затемняет свет как личной, так и исторической жизни несовершенством и даже греховностью своего творчества. Этим объясняется и враждебность христианства ко всяческому утопизму.

Во все это христианство верило, как в абсолютную истину. Люди, чуждые христианству, часто упрекают христиан в нетолерантности и заносчивости, не понимая, что признавая евангельскую истину за богооткровенную, невозможно одновременно считать ее относительной, ибо ни Бог не может противоречить самому себе, ни люди Ему. Для христианского сознания все истины стоят в определенном отношении к Божьей: они или пророчески подводят к Богу, или изменнически уводят от Него; относительных же истин в смысле истин безответственных перед откровенной истиной христианство по всей своей сущности признавать не может. И тут дело не в заносчивости христиан, а в вознесенности христианской истины над миром исторических относительностей.

Этой христианской истиной была создана вся европейская

культура. Ею были построены древние монастыри и средневековые университеты. Ею были воздвигнуты романские и готические храмы, она в неустанных догматических спорах столетиями выясняла себе свое подлинное содержание, чем и породила философию более поздних веков. Столетиями она трудилась над изображением жизни Спасителя, Богоматери, апостолов и святых. Она же создала церковную музыку, органную и хоровую. Она исповеднически сжигала своих верующих сынов и дочерей на языческих кострах, но она же, охваченная темным фанатизмом, разжигала преступную рознь между своими приверженцами и исповедниками и лила невинную кровь.

Повторяю, для признания неоспоримо великого и творчески эффективного значения этого христанского мира отнюдь не надо быть верующим христианином. Один из самых крупных историков культуры последнего времени, швейцарец Яков Буркгардт, не будучи христианином, убедительно показал в своей истории культуры Возрождения громадную роль католической церкви в создании духовной Европы и в распространении ее влияния на внеевропейские культуры. Отрицать вес и объем, высоту и глубину этого духовного подвига с научной точки зрения нельзя, как нельзя отрицать и того, что христианская культура была создана не верою в Иисуса без Христа, т. е. в европейского Сократа, а верою в богочеловека Иисуса Христа. Толстой эту церковную веру отрицал, а христианскую культуру считал ложью и обманом. Что же дает право причислять его к миру христианских провидцев и учителей? С научной точки зрения такое причисление должно рассматриваться, как явная ошибка феноменологического анализа истории и ее культурно-философской оценки. И все же Толстого к христианам причисляли и причисляют. Почему? На этот вопрос мы постараемся ответить дальше.

Что же помешало Толстому принять в душу Богочеловека Христа? Причин много. Мне хотелось бы выделить две. Первая заключается в особенности душевно-духовного склада Толстого. Вторая — в явном небрежении исторической церкви заповедями Иисуса Христа.

Говоря о духовном строе Толстого, Георгий Флоровский утверждает, что у Толстого был лишь темперамент проповедника и моралиста, но что у него не было религиозного опыта.

Мне это суждение представляется слишком строгим. Я думаю, что свой собственный, очень трудный и по-своему глубокий религиозный опыт у Толстого был, но характер этого опыта, с одной стороны, аскетически-моралистический (с ранних лет Толстой вел дневник своих прегрешений и, борясь с греховным соблазном, спал на досках), а с другой имперсоналистически-космический (желание капли утонуть в океане, или желание, утратив свою особенность, ощутить себя таким же комаром или оленем, какие живут около него), не способствовал раскрытию в душе Толстого той таинственной возможности творческого слияния с обликами трансцендентного мира, а потому и с ликом Христа, которую знали и о которой свидетельствовали все христианские мистики. Религиозный опыт у Толстого был, но он был лишен мистической глубины.

Не было этой глубины и в громадном художественном даровании Толстого. Известная формула Мережковского: «Достоевский — это тайновидец духа, а Толстой — тайновидец плоти», конечно, слишком диалектически упрощена, но взаимоотношение творческих особенностей обоих писателей Мережковский (позволю себе не согласиться тут с Н. О. Лосским) уловил все же правильно. Искусство Толстого живет и дышит исключительно в пределах человеческой жизни, личной и исторической. Все описанные им люди невольно воспринимаются нами почти что как знакомые: иной раз нам кажется, что мы в каком-то клубе встречались со Стивой Облонским и были влюблены в Наташу Ростову. Этот явно бытовой характер толстовского мира не исключает однако того, что у Толстого нет ни одного большого художественного произведения, в котором не присутствовал бы и не действовал бы Бог. Достаточно напомнить Наташу Ростову в церкви, которая наскоро выдумывает себе врагов, дабы молиться за них, или небо над умирающим Андреем Болконским. Но нельзя не видеть, что Бог у Толстого — всего лишь религиозное переживание его героя.

Совсем другой мир — мир Достоевского. Ни Ставрогина, ни Кириллова, ни князя Мышкина никто из нас не встречал, потому что они не столько описания российских людей, сколько воплощения идей автора. Они принадлежат не миру эмпирической действительности, но миру духовной реальности. Неверно однако считать их видениями субъективной

фантазии Достоевского. И Ставрогин, и Кириллов оказались главными силами и деятелями большевистской революции. И в этой их действенности заключается их действительность.

В своей «Хозяйке» Достоевский устами Ордынова сам указал на то, что все действующие лица его романов являются как бы воплощением идей, и что его романы в целом являются как бы философскими построениями в образах. Этим объясняется, что романы Достоевского, в отличие от романов Толстого, самой связью своих образов высказывают мысли и убеждения, которые никогда не приходили в головы действующих лиц. Наличие этого сверх психологического плана и имел, конечно, в виду Достоевский, указывая на то, что его неверно считать психологом, так как он является представителем высшего реализма.

Второй причиной, помешавшей Толстому поверить в церковного Христа, были тяжкие грехи исторической церкви и христианских государств против справедливости и человечности, не говоря уже о милосердии и любви к ближнему. Грехов было, что говорить, много. Достаточно вспомнить, что блаженный Августин защищал телесное наказание еретиков, что святой Фома Аквинский оправдывал введение смертной казни в инквизиционное судопроизводство посланием апостола Павла к Титу, где сказано: «Еретика после первого и второго вразумления отвращайте». Очевидно, величайший богослов и святой думал, что лучшей формой отвращения является изничтожение. Достаточно также вспомнить, что осифляне сожгли немалое число заволжских старцев и что Кальвин в эпоху гуманизма сжег Сервета, как противника учения о триедином Боге. Все это не могло не приводить в отчаяние прямолинейное сознание и громадную живую совесть Толстого. Тем более, что прокурором Святейшего Синода был Константин Победоносцев, своим реакционным православием подготовлявший атеистическую революцию.

Защищать церковь, как исторический институт, мне представляется не нужным, хотя нападки на нее со стороны Толстого явно односторонни и поэтому несправедливы. Ненавистный Толстому Святейший Синод, несмотря на свою ревнивую богословскую узость и реакционную политику, творил наряду со злом все же и много добра. Важнее защиты исторической церкви выяснение того, что, не веря в божественную природу Христа, Толстой не верил, да и не мог верить, в Цер-

ковь, как в мистическую реальность, как в Тело Христово, никак не ответственную за грехи пап, епископов и святейших прокуроров. Нет сомнения, что господствующее в мире зло надо объяснять прежде всего изменой христианству, — но нет сомнения и в том, что исправиться и преодолеть свои грехи христианство может только в осуществлении подлинной Церкви.

Ни Арзамас, ни церковное сближение с народом, ни изучение христианства — его богословия и его истории — не дали никаких результатов. Все три книги, написанные Толстым после «Исповеди», являются в сущности осуществлением планов молодого севастопольского офицера: «основать новую религию, соответствующую развитию человечества, религию Христа, но очищенную от веры в таинственность, религиозно практическую, не обещающую будущее блаженство, но дающую блаженство на земле.»

Не дав никаких положительных результатов в религиозной сфере, пристальное и длительное изучение Евангелия привело Толстого к его всем известному социально-политическому учению. Возникновение этого учения намечено Толстым в его богословской книге «В чем моя вера», а развито в блестящем горячем социально-политическом трактате «Так что же нам делать?».

Не раз, конечно, читал Толстой пятую главу Евангелия от Матфея, стих 38—39: «Вам сказано око за око, зуб за зуб, а Я вам говорю: не противьтесь злу». Но открылся ему простой и точный смысл этих слов лишь тогда, когда в нем возник недоуменный вопрос: «Как же так, считать все слова Христа, а потому и запрет сопротивляться злу силою, абсолютной истиной и одновременно молиться о том, чтобы были суды, казни, войны, если это нужно для нашего блага». Раньше, признается Толстой, он понимал слова Евангелия исключительно как веление не осуждать ближнего, но отнюдь не как «запрет земских судов, уголовной палаты, всяких сенатов и департаментов». Такое новое толкование Евангелия привело Толстого к убеждению, что слова Евангелия от Матфея требуют прежде всего отказа от государства, которое насильнически управляет людьми и насильнически бросает их в кровавые войны друг против друга.

Но как же, какими путями, спрашивает Толстой, добилось

государство такой власти над людьми. Отвечая на этот вопрос, Толстой делит историю взращения власти на два периода. Сначала сильные люди захватывали власть мечом, т. е. угрозой смерти, а потом деньгами, т. е. угрозой голода. Первый период, когда безоружные работали потому, что им приказывали вооруженные, нас не интересует, но о втором, которому Толстой посвятил всю 20-ю главу своего исследования «Так что же нам делать?», необходимо сказать несколько слов.

Создателем техники управления людьми с помощью голода был, по мнению Толстого, Иосиф Прекрасный. Истолковав сон фараона о семи сытых и семи тощих коровах, как предстоящий египтянам семилетний голод, этот первый спекулянт стал быстро скупать весь хлеб, который мог добыть, с расчетом получить за него в голодное время серебро и драгоценные вещи. Серебра у египтян, конечно, не хватило, пришлось гнать фараону свой скот, но и скота оказалось мало. Тогда к фараону пришли голодающие и сказали: «Ничего не осталось у нас перед господином нашим, кроме тела нашего и земли нашей».

Так, не без архаической монументальности, описывает Толстой рождение капитализма, появление спекулянтов, прикидывающихся филантропами, и пролетариев, которым нечего продавать кроме своих рабочих рук. Такова природа государства. Чьим же авторитетом, спрашивает Толстой дальше, была оправдана эта преступная природа? Следуя периодизации истории Огюста Конта, Толстой, со свойственной ему систематичностью, описывает три стадии защиты капитализма. Сначала, в средние века, власть богатых над бедными защищала церковь, создавшая для этого специальное учение: по воле Божьей люди отличаются друг от друга, как солнце от луны и звезд. Одним людям дана от Бога власть над всеми, другим — над многими, третьим над некоторыми, а остальным велено безропотно подчиняться власть имущим.

Эту богословскую защиту сменила государственно-философская. Ее отцом был Макиавелли, а завершителем Гегель, учивший, что все в истории творится не людьми, а абсолютным духом, почему и надо признать все существующее разумным. Места для протеста субъективного духа не остается, обездоленным приходится соглашаться и молчать.

С начала 17 века появилась новая философская концепция,

созданная под влиянием науки, прежде всего науки естественной и технической. Социальной основой этой новой идеологии Толстой несколько своевольно считает «появившийся в Европе класс богатых и праздных людей», служащих уже не церкви, которая — смягчается Толстой — как-никак, поучала народ божественной истине, и не государству, которое все же защищало народ, — а самим себе: это уже явные тунеядцы, снобистические поклонники науки и искусства. Эта характеристика структуры современного общества и его привилегированного класса составляет наиболее своеобразную часть толстовской социологии. Несмотря на ее теоретическую необоснованность и шаткость, посвященные ей страницы в «Так что же нам делать?» захватывают искренностью, с которой Толстой описывает себя представителем того класса тунеядцев и паразитов, которые губят всякую правду и справедливость.

Странным кажется на первый взгляд, что обличая новый класс, Толстой ставит ему в вину не столько легкую наживу и порабощение неимущих и бесправных, сколько его чванство, лжекультурность и прежде всего лженаучность. Со злой иронией утверждает он, что если богатый человек 19 века иногда по старой привычке говорит о божеском праве на богатство, ради устроения государства и Церкви, то он говорит об этом по своей отсталости от своего времени. Пойми он дух своего времени, он должен был бы защищать прогресс, должен был бы издавать журналы, книги, собирать картинную галерею, основать музыкальное общество, детский сад или техническую школу. Понять, почему Толстой так злостно нападет на русское меценатство, которое в годы реакции и сниженных забот государства о культуре сыграло безусловно большую и положительную роль в России, нельзя, если не уяснить себе, что в своем богатстве, в своей помещичьей жизни Толстой не чувствовал себя столь же виноватым (все это он получил по наследству, от всего этого он долго не отказывался только ради семьи, самому ему все это не было нужно), сколько в своем культурном творчестве, в написании своих романов, совершенно, по его мнению, ненужных народу. Это чувство своей вины перед народом и привело Толстого к созданию своей социальной теории. Вдумываясь в экономическую, политическую, культурную структуру современного ему общества, Толстой пришел к убеждению, что

главным грехом этой структуры является «разделение отправлений труда между частями общественного организма», или, говоря более легким языком, специализация знаний и дифференциация трудовых процессов.

Этой современной структурой объясняется, по Толстому, то, что ученые, художники и писатели, живя трудами народа, отплачивают ему совершенно ненужными народу вещами. Получая от народа тепло своих квартир, пищу — воду и мясо, — одежду и обувь, очищенные от снега дворы, т. е. все, без чего жить нельзя, они предлагают народу: катехизис Филарета и фотографии разных Лавр и Исаакиевских соборов для удовлетворения религиозных потребностей, Свод законов, кассационные решения разных департаментов и комиссий для удовлетворения потребности в порядке, спектральный анализ, воображаемую геометрию для удовлетворения научного интереса. Не лучше обстоит дело и в сфере искусства. Чем удовлетворяем мы художественные потребности народа? — спрашивает Толстой и с негодованием отвечает: «Пушкиным, Достоевским, Тургеневым, Львом Толстым, картинами французских салонов и наших художников, изображающих голых баб, атлас и бархат, музыкой Вагнера и нашими музыкантами — все это народу не годится». Брать у народа на основе разделения отправлений труда все для себя необходимое и предлагать ему в оплату явно для него ненужное — это никак не обмен, хотя бы и не очень выгодный народу, а просто-напросто обман.

Типичной для Толстого ошибкой всех этих экономических размышлений является ни на чем не основанное изображение хозяйственной жизни капитализма в стиле давно ушедшей в прошлое формы непосредственного товарообмена. Наруби мне дров, накачай воды, убей свинью, а я тебе дам «Анну Каренину» или, если хочешь «Воскресение». Но ведь дело происходит не так. Толстой дает крестьянину за его труд не «Анну Каренину», с которой тому действительно делать нечего, а деньги, на которые крестьянин может купить то, что ему нужно. Можно, конечно, не без основания утверждать, что господа в России платили народу слишком мало за то, что они от него получали, но это размышление никакого отношения к принципу распределения труда по отдельным областям и специальностям не имеет. В Швеции, где двадцать пять лет царствуют социал-демократы, существует тоже рас-

пределение труда, а народ там живет припеваючи, крепкой буржуазной жизнью. Эта явно несоответствующая действительности толстовская стилизация нашей экономической жизни объясняется тем глубоким, как я уже писал, стыдом, который он всю свою жизнь не переставал испытывать перед народом за свою барски-тунеядческую жизнь. «Что я делаю? — спрашивает он себя. И отвечает: — Я ем, говорю и слушаю, ем, пишу и читаю, т. е. опять говорю и слушаю; ем, опять говорю и слушаю, и так каждый день и ничего другого не делаю и делать не умею. . . И для того,чтобы я мог это делать, нужно, чтобы с утра до вечера работали дворник, мужик, кухарка, повар, лакей и кучер, прачка, не говоря уже о тех работах людей, которые нужны для того, чтобы эти кучера, лакеи и прочие имели те орудия и предметы, которыми они для меня работают. И вот я, убогий человек, воображаю себе, что могу помочь тем самым людям, которые кормят меня».

Отвечать на это самобичевание, что всякий помещик, с добрым сердцем и деньгами, все же может, и даже весьма действенно, помочь народу постройкой школы, больницы, отведением в распоряжение крестьян нескольких десятин строевого леса, наконец, деньгами для покрытия изб железом, для покупки лошади и коровы, было бы неуместно, так как Толстой каялся не столько в том, что он не делает добрых дел, сколько в гораздо более глубоком грехе: в том, что он живет ложной жизнью, которая не стала бы много лучше оттого, что он по временам отпускал бы от своего богатства по несколько тысяч мужикам. Картины этой неправедной жизни своего класса, своей семьи, себя самого, постоянно жгли и мучили его:

«Сытые рысаки в попонах летят по морозу с быстротой 20-ти верст в час. в карете дамы, закутанные в ротонды и оберегающие цветы и прически.

Все, начиная от сбруи лошадей и кареты, гутаперчевых колес, сукна на кафтане кучера, до чулок, башмаков, цветов, перчаток, духов — все это сделано людьми, которые частью пьяные завалились на своих нарах в спальнях, частью в ночлежных домах с проститутками, частью разведены по сибиркам. Вот мимо их во всем ихнем, и на всем ихнем, едут посетители бала и им в голову не приходит, что есть связь между тем балом, на который они собираются и теми пьяными, на которых строго кричат их кучера».

А вот и бал:

Оголенные груди, накладные зады, обтянутые ляжки — под звуки одурманивающей музыки мужчины и женщины в обтянутых одеждах обнимаются и кружатся, а потом сидят, глядят, едят и пьют, и все это делается ночью, тогда, когда весь народ спит, чтобы никто не видел этого.

Опровергать это жестоко стилизованное описание бала не приходится: Толстой сам опроверг его описанием бала в «Войне и мире».

К сознанию и чувству, что искупить свою вину перед народом уж очень простым способом его материальной поддержки никак нельзя, что такое искупление требует изменения всей своей жизни, слияния ее форм с формами жизни народной, у Толстого присоединяется весьма своеобразное, близкое к социализму, понимание капитализма. Человек, уходящий своими духовными и бытовыми корнями в докапиталистическую эпоху русской жизни, Толстой не мог принять капиталистических форм хозяйства. По его мнению, всякий кредитный билет, подписанный представителем насильнической государственной власти, представляет собой не что иное, как право на пользование потом и кровью лишенного прав народа. Из такого понимания природы денег для Толстого следовало, что помочь деньгами никому нельзя, так как от того, что сторублевка перейдет из одних рук в другие, хотя бы даже из рук богача в руки бедняка, она своего безнравственного характера не потеряет.

Это бессилие помочь нуждающемуся деньгами Толстой мучительно пережил во время посещения Ляпинского ночлежного дома. Он пришел к нищим, пьяным, несчастным и распутным ночлежникам с деньгами в кармане, мечтая создать общество состоятельных людей с регулярными взносами для помощи этим несчастным, но в процессе работы совестью понял, что таким путем помочь нельзя, что деньги, в чьих бы руках они не находились, — это результат насилия богатых над бедными, тунеядцев над рабочими людьми. Думая об этом и стыдясь этого, он вдруг увидал себя въезжающим в ночлежку на шее у крестьянина и рабочего и желающим помочь им деньгами, т. е. знаками, свидетельствующими об отобрании у них ими же посеянного хлеба. Это чувство превратилось у него в нравственный приказ: слезь с шеи трудящегося человека, перестань пользоваться его трудами,

а то и его кровью. Опомнись и начни своими руками, своими трудами обеспечивать себе свою собственную жизнь.

Из этих переживаний и размышлений родилась новая теория Толстого, теория «четырех упряжек», долженствующая, по его мнению, преодолеть основное зло современной социальной жизни: «разъединение отправлений труда». По новому плану Толстого, жизнь каждого человека должна делиться на четыре части или, по его определению, на четыре упряжки. До завтрака каждый человек должен работать руками, ногами, плечами, спиной. От завтрака до обеда Толстой предлагал легкий труд для пальцев, кисти, — труд ловкости, мастерства. После обеда каждый человек должен отдаваться умственной деятельности и воображению. Кончаться каждый день должен общением с другими людьми. Как принцип устроения толстовской жизни, эта теория четырех упряжек имела полный смысл. Она соответствовала его социальной философии, успокаивала его совесть и давала ему отдых, так как давно уже установлено, что отдых от работы должен заключаться не в смене работы бездельем, а в смене разных типов работ. Но как проект социально-экономической реорганизации общества, теория Толстого была явно беспредметна, неосуществима, в конце концов просто напросто бессмысленна. Толстой это не сразу понял, вернее не сразу принял, но поняв утопичность своих «четырех упряжек», он снова пересмотрел и преобразил свою требовательную этику.

Главная мысль его третьей концепции выражена им в явно автобиографической драме «И свет во тьме светит». В ней Толстой учит тому, что свет Христов вовсе не призван разгонять тьму мира, а призван светить во тьме, светить внутренним светом нравственного совершенства. Но открыв эту бесспорную истину, Толстой снова заострил ее до полного притупления. Поняв, что человек своими внешними делами и поступками изменить внешнего мира не может, Толстой решил, что изменение его к лучшему возможно только на пути внутреннего совершенствования каждого отдельного человека.

Испытанием правильности этой новой теории и доказательством ее недостаточности явился голод 1891 года. Уже летом приехал к Толстым в Ясную Поляну знакомый им помещик уговаривать Толстого помочь в борьбе с несчастьем, в сентябре явился Лесков с той же просьбой: помочь своим име-

нем, своим пером делу спасения голодающих. Толстой не только упорно, но по свидетельству тетушки графини Александры Андреевны, даже как-то раздраженно противился всем увещаниям, говоря, что надо покориться воле Божьей и что по его мнению доброе дело состоит не в том, чтобы накормить голодающих, а в том, чтобы одинаково любить и голодных и сытых.

Этого своего доктринерства Толстой, слава Богу, не вынес. Забрав у Софьи Андреевны 500 рублей — собственных денег он в то время уже не имел — он с двумя дочерьми уехал на голод в Рязанскую губернию, где проявил громадную энергию и исключительную хозяйственную изобретательность. Вернулся он, однако, отнюдь не утешенным тем, что удалось помочь доброму делу, а искренне удрученным непоследовательностью своего поведения, отказом от нравственно обязательных для него принципов, в чем Толстого жестоко обвиняли его ближайшие последователи. Покаянно отвечая на их упреки, он снова утверждал, что помощь, оказываемая «отнятыми у других трудами», т. е. деньгами, есть обман и фарисейство, — да простится ему это, — но перед лицом реального страдания он не мог остаться верным себе, что и причинило ему самому большое нравственное страдание.

Что все это значит? И как понять, что человек, исключительно отзывчивый на страдания ближнего и готовый на любые жертвы ради помощи этому ближнему, всю жизнь трудясь над нравственно-религиозным учением, долженствующим помочь осуществлению добра и любви в мире, создал в конце концов такую социальную этику, которая лишала ее приверженцев возможности помощи нуждающимся и страдающим?

Это трагическое расхождение между этикой, т. е. учением о добре, и возможностью его практического осуществления, повторяется у Толстого во всех областях культуры. Истина Толстого оказывается несовместимой ни с философией, ни с наукой, духовная красота столь же несовместимой с художественным творчеством, к отрицанию которого, в конце концов, как известно, пришел Толстой. Музыка, романы, воспевающие любовь стихи — все это отвергается им, как средство разжигания похоти. Под бичующими ударами толстовского морализма падают все культурные ценности. Если Ницше проповедывал переоценку всех ценностей, то Толстой пропо-

ведует их обесценивание. Гений художественного воплощения, Толстой-теоретик был злым духом развоплощения. Своими бесконечными запретами, начиная с праведного — не гневайся, и кончая мелочным — не кури, Толстой со всех творений человеческого духа совлекал их преображенную плоть, добиваясь, чтобы над душой человека и над жизнью всего мира царствовал его обнаженный и безликий Бог.

К концу жизни Толстой, правда стал все чаще задумываться над злосчастностью своего пути, все более остро чувствовать, что он зашел в тупик и не видит дороги, ведущей в то царство христианской любви и мира, к которому он так горячо стремился. Еще до написания Софье Андреевне письма от 8 июня 1897 года, о своем решении уйти, он записывал в дневнике: «Молился, чтобы Он избавил меня от этой жизни, и опять молюсь и кричу от боли. Запутался. Завяз. Сам не могу, ненавижу себя и свою жизнь». В этом крике гораздо больше религиозной глубины, чем во всей христианской философии Толстого. Этим криком полны его предсмертные годы и его уход из Ясной Поляны, очень напоминающий бегство. Подробно рассказывать, живописать этот страшный уход, окончившийся смертью в Астапове, запрещает его глубокий и интимный трагизм. Освобождением Толстого, как пишет Бунин, этот уход во всяком случае не был. Наоборот, он был последним закрепощением Толстого неразрешимому противоречию между его учением о правде жизни и нежеланием жизни подчиниться этой правде.

Борьба между Софьей Андреевной и Чертковым, основанная прежде всего на ревности, непосредственного отношения к учению Толстого не имеет, но все же нельзя не видеть, что если бы к страшной личной неприязни этих людей друг к другу не примешалась и борьба между абсолютно несовместимыми пониманиями жизни, она не приобрела бы того странного образа, который раскрывается в жестокой тяжбе из-за дневников и в еще более страшной степени из-за завещания: в ней с предельной ясностью вскрывается беспредметность и утопичность социальной этики Толстого, его требования не противиться злу. Чтобы завещать свое состояние и доходы от книг, в том числе и от будущих изданий все равно кому, Софье ли Андреевне или Александре Львовне, за которой стоял Чертков, Толстому надо было признать государство, его законы, суд и деньги, т. е. все то, что он отрицал. Подписывая

завещание, он сказал: «Тяжело это делать, да и не нужно — обеспечивать распространение своих мыслей при помощи разных там мер. Вон Христос, хотя и странно это, что я как будто сравниваю себя с ним, не заботился о том, чтобы кто-нибудь не присвоил в свою личную собственность его мыслей, да и сам не записывал своих мыслей, а высказывал их смело и пошел за них на крест. И мысли эти не пропали. Да и не может пропасть бесследно слово, если оно выражает истину и если человек, высказывающий это слово, глубоко верит в истинность его. А все эти внешние меры обеспечения только от неверия нашего в то, что мы высказывали».

Сказав это, Толстой однако завещание подписал, причем в самой жестокой по отношению к жене и детям форме, согласно которой все его произведения, даже и те, что были написаны до 1881 года и издавались Софьей Андреевной в пользу детей, отошли в распоряжение Александры Львовны, т. е. в конце концов в распоряжение Черткова. Так, опираясь на отрицаемое им государство, Толстой по закону лишил всю свою семью и прежде всего свою жену, свою долголетнюю сотрудницу, плодов ее жертвенной и временами вдохновенной работы. Считая, что частная собственность есть зло, Толстой, вопреки своему учению, что злу не надо противиться, опираясь на зло государственных законов, силой лишил свою семью принадлежавшей ей собственности.

В последние дни в Астапове около миротворца и проповедника любви шла непримиримая борьба между толстовцами во главе с Александрой Львовной и Чертковым и Софьей Андреевной. Нельзя без слез читать, как Софья Андреевна, опираясь на руку сына, подходила к дому начальника станции, где ей в форточку сообщали о состоянии здоровья мужа и куда ее пустили, к умирающему, когда общение с ним было уже невозможно. Ответом на ее шепот были только два глубоких вздоха, после которых все затихло. Не допустили до умирающего и старца Варсонофия, игумена Оптиной пустыни, куда, покинув Ясную Поляну, сразу же отправился Толстой, быть может с тайной надеждой на примирение с Церковью.

Такова картина в доме начальника станции. Не менее страшна была картина и вокруг дома. В то время, как Толстой угасал, на станции Астапово и поблизости от нее кипела глубоко враждебная Толстому жизнь. Буфет был полон рус-

ских и иностранных журналистов. Курили, выпивали, разглагольствовали, звонили по телефону, стучали на телеграфе. А недалеко от станции, в лесу, стояла конная полиция, готовая на подавление «беспорядков», которые, по мнению Третьего отделения, могли возникнуть со смертью народного печальника и врага власти и Церкви.

Что за странная картина? Как разгадать ее смысл? Как понять и чем объяснить, что вокруг смертного одра Толстого собралось такое количество враждебных ему сил? Попытка ответа на этот вопрос требует возврата к толстовскому пониманию христианства.

Для Толстого христианство — прежде всего учение, в основе которого лежат заповеди, данные Христом своим ученикам. Быть христианином для Толстого значило точно придерживаться этих заповедей: не противиться злу, не клясться, не злобствовать, не осуждать людей, не признавать судов и т. д. и т. д. Из такого понимания христианства, как мы видим, и родились все непримиримые противоречия между учением Толстого и его жизнью. Этот факт ставит перед нами вопрос: правильно ли понимал Толстой христианство? Или возможно более глубокое, во всяком случае иное понимание его?

Один из самых видных русских богословов, или быть может вернее, богословствующих философов Хомяков защищал, как известно, мысль, что христианство, по крайней мере в первую очередь, вообще не учение, а некий духовный опыт триединства истины, любви и свободы, который обретается в церкви и которым только и может держаться христианская жизнь. Правильность такого понимания христианства подтверждает разговор Христа с иудеями. Говоря им: познайте истину и истина сделает вас свободными, Христос никакого христианского учения не излагал, и никаких законов не «формулировал». Истина, о которой Он говорил, был Он сам, «от начала сущий», «со своим Отцом единый». «Познать истину» значило, как говорят мистики, «облачиться во Христа». «Я в Отце моем и вы во Мне и Я в вас». Вот этот круг и есть Истина. Только при таком понимании возможно устройство христианской экономики, политики и даже культуры.

Исполнением заповедей Христа ни своей личной, ни общественной жизни, как доказал опыт Толстого, не построить.

Не заботиться о завтрашнем дне, подражая птицам и лилиям, современному человеку невозможно. Раздачей «вторых рубашек» мерзнущих не согреешь. Понимать все эти заповеди, исполнения которых так строго требовал, и прежде всего от себя самого, Толстой, как правила поведения невозможно. Их смысл не в постоянном применении, а в создании образа христианина, который должен быть благостно-беспечен, веруя, что Бог о нем печется, должен любить ближнего и быть всегда готовым на жертву ради его спасения, должен быть духовно строгим и чистым, не потакать грехам своей плоти. Точно отвечая своими заповедями, притчами, образами на вопрос, каким человеком должен быть христианин, во все века и у всех народов, Евангелие на вопрос Толстого: так что же нам, Господи, сейчас делать? — ответа не дает. Вычитать из него необходимость уничтожения частной собственности, которую западные отцы считали священным началом, нельзя. Нельзя вычитать из него и безоговорочного осуждения меча, ибо в Евангелии говорится: Я не мир принес, но меч. Нельзя из него, наконец, вычитать и безговорочного осуждения власти, ибо все же у апостола Павла сказано: нет власти аще не от Бога. На вопрос: что делать в данную минуту и в данном положении вещей и обстоятельств, ответа надо искать не в евангельском законодательстве, где его искал Толстой, а в живом общении со Христом, т. е. в молитве или, говоря сниженным философским языком, в религиозной интуиции.

Толстой говорит, что он молился иной раз по четыре раза в день, обыкновенно читая «Отче наш», но иногда складывая и собственную молитву. Вопрос о молитве Толстого — очень сложный вопрос, и я не считаю для себя допустимым углубляться в его анализ; ясно только одно, что ответа на свой главный вопрос: что делать? — он искал не в молитве, а в законнически-моралистическом понимании Евангелия, в чем — я уверен — и заключалась трагедия его религиозного сознания.

Но если мое предположение верно, то как объяснить, почему оно всеми как-то игнорировалось; игнорировалось даже и определенно православными мыслителями начала века. Я перечел очень большое количество посмертных статей и некрологов, посвященных Толстому, и ни у кого из авторов не нашел хотя бы только сомнения в том, что Толстой все же был христианином. Как для Булгакова, так и для Франка,

как для Струве, так и для Гиппиус, и для еще очень многих других, он им был. С. М. Булгаков в своей статье высказывает мысль, что величие Толстого заключается прежде всего в том, что он ради «единого на потребу», т. е. ради религии, отказался от культуры. Но разве это так? Разве Христос Толстого — один из многих основателей религий, философских школ, общественных движений и исповеднических сект, — не был сам порождением исторического процесса, а потому в конце концов и деятелем культуры в самом широком смысле этого слова. Отрицать культуру во имя Иисуса Христа Сына Божьего, отрицать кумир во имя Бога, если и не необходимо, то все же до некоторой степени понятно. Но что значит отрицать полноту культуры во имя одного из ее многих деятелей? И почему этот вопрос как-то не ставился? Не поставлен он и в статье такого глубокого религиозного мыслителя, каким С. М. Булгаков был уже и в дни смерти Толстого.

Внешнюю причину такого отношения к Толстому нельзя не видеть в том всеобщем возмущении, которое было вызвано его отлучением, вину за которое все свободолюбивое и духовное русское общество безоговорочно возлагало на мстительного Победносцева, который, однако, как давно выяснено, был противником этой меры, боясь, что она повысит нравственный авторитет Толстого, усилит отрицательное отношение общества к Синоду и затруднит Толстому возвращение в церковь, если бы он к старости, перед смертью, почувствовал потребность в нем. Этот факт в дни смерти Толстого не мог оказать никакого влияния на общественное мнение, если бы даже он был известен. Ему бы никто не поверил. Думаю, что и Мережковский отрекся бы в страхе и трепете от своих слов, что «суемудрие Толстого представляет собою религию без Бога и христианство без Христа». При вести о смерти Толстого вся Россия преклонилась перед ним, как перед исповедником и мучеником христианства — и это несмотря на его собственное заявление, что вера в Христа, как Сына Божьего, есть не что иное, как кощунство.

Объяснить такое восприятие Толстого глубиной его жизненной борьбы за своего Христа, преклонением перед его художественным гением и политической ненавистью к правительствующему Синоду, конечно, нельзя. Последнюю причину надо искать глубже. Я уже говорил, что, по-моему, отношение Толстого ко Христу было с самого начала глубже его хри-

стианского учения. Сущность этого отношения мне много лет тому назад помогла вскрыть работа над «Бесами» Достоевского и в связи с ней статья об этом романе С. Н. Булгакова от 1914 года, — в ней высказывается мысль, что Кириллов, которого католический мыслитель Гвардини считает атеистом, так горячо любил Христа, как любить человека в сущности невозможно, — да и как Кириллов мог считать Христа за человека, если он утверждал, что без него вся планета — один сумасшедший дом. В Толстом это подсознательное знание, что Христос был воистину Богом, было не так сильно, как в мистике Кириллове, но все же, думается, оно в нем было. Может быть Толстой не любил своего Христа так горячо, как Кириллов своего, но вера в абсолютность и вечность христианской истины была в Толстом так сильна, что трудно поверить, чтобы она относилась им к такому же человеку, как все другие люди *).

За допустимость такой мысли говорит многое: твердая вера Толстого в безусловность и абсолютность евангельской истины, отрицание смерти, как безусловного конца жизни, вернее неприемлемость для Толстого смертного человека, и обилие всюду разбросанных в его писаниях изречений, идущих вразрез с его пониманием Иисуса Христа, как человека. Есть среди этих изречений и такие, в которых слышится уже подлинное христианство, Рассказывая о своем свидании с Толстым в 1904 году, Зинаида Гиппиус передает следующие слова: «Ничего не знаю, но знаю, что в последнюю минуту скажу: вот в руки Твои предаю дух мой! И пусть Он сделает со мной, что хочет. Сохранит, уничтожит или восстановит меня опять — это Он знает, а не я. . .» В этих словах по меньшей мере допускается личное воскресение (восстановление), которое раньше Толстой отрицал.

Гораздо более определенно высказался Толстой о загробной жизни в своих разговорах с А. Ф. Кони, о чем последний рассказывает во втором томе своих воспоминаний «На жизненном пути». Разговор шел о возможности индивидуально-

---

*) Подтверждение этого моего понимания Толстого я нашел у отца Василия Зеньковского в его истории русской философии. «Хотя Толстой — пишет Зеньковский, — не верит в божество Христа, но Его словам поверил так, как могут им верить те, кто видел во Христе Бога».

го загробного существования души. Кони рассказал поднявшему этот вопрос Толстому об одном своем приятеле, который в личном загробном существовании никогда не сомневался и сомневаться не мог. Встретившись с Кони на следующее утро, Толстой сказал, что он много думал о разговоре и пришел к убеждению, что за гробом будет индивидуальное существование, а не нирвана и не слияние с мировой душой, как он всю жизнь утверждал. К таким же указаниям на какой-то подготовлявшийся в Толстом переворот относится и письмо Толстого к Фету: «Ну, хорошо. Мы отвергаем обряд. Но вот умирает у нас дорогой человек. Что же, позвать кучера и приказать вынести его куда-нибудь подальше? Нет, это невозможно. Тут необходим и розовый гроб, и ладан, и даже торжественный славянский язык». Конечно, это только эстетическое приближение к тайне смерти. Но Толстой, по крайней мере минутами, знал и больше. Знаменательны, во всяком случае, слова родной сестры Марии Николаевны: «Я не могу забыть, с какой радостью брат Лева содействовал приобщению перед смертью нашего брата Сергея».

Всем этим до некоторой степени объясняется, как мне кажется, то, что Толстой, уйдя из Ясной Поляны, направился сразу же в Оптину пустынь. Бродил по монастырю, ходил в скит, хотел зайти к старцу, но, постояв некоторое время перед дверью, не зашел — что-то не пустило. Приехав из Оптиной в Шевардино, к своей сестре монахине Марии, признавался, что в Оптиной ему очень понравилось и что он с удовольствием остался бы там жить и нес бы самое трудное послушание, если бы его не заставляли ходить в церковь и креститься.

Все эти указания на моменты приближения Толстого к христианству, конечно, недостаточны, чтобы признать его за христианина. Такое признание было бы насилием над ним и неуважением того страдания, которое он жертвенно принял на себя в борьбе за свое понимание Евангелия. Но их достаточно, чтобы почувствовать, насколько христианство было все же ближе Толстому, чем бескомпромиссный самоуверенный морализм толстовцев.

В своем «Самопознании» Бердяев высказывает мысль, что задача каждого человека заключается в раскрытии заложенной в нем Богом, но одновременно и скрытой от него тайны. Читая Толстого, чувствуешь, что в его душе была скрыта тай-

на живого христианства, но что он не только не раскрыл ее, но сделал многое, чтобы закрыть ее от себя. В этой борьбе против схороненной в его душе благодатной тайны и заключается трагедия Толстого. Умирая, он все время повторял: «Искать, все время искать». Хочется верить, что отходя в другой мир, он слышал тот же хор ангелов, что и Фауст:

«Чья жизнь в стремленьи вся прошла, того спасти мы можем».

ИВАН БУНИН

Допустим, что Нобелевская премия присуждена была Бунину самой историей и, допустив это, спросим себя: чем оправдан выбор Бунина, что хотела история сказать нам этим решением.

Говорю сразу, дело не в том, что Бунин самый большой талант среди русских писателей. Какого-либо аппарата для измерения степени талантливости еще не изобретено и, конечно, никогда изобретено не будет. У всех нас есть в душе некая, унаследованная и личным опытом проверенная, скала оценок; мы чувствуем первоклассное, второсортное, третьестепенное, но законом объективного размещения людей и талантов по этим рубрикам не владеем. Конечно, Бунин принадлежит к немногим, безусловно и безоговорочно первоклассным, художникам, живущим и творящим среди нас. Но все же он не единственный. Почему же жребий пал (говорю в плане объективного духа) на него, а не на кого-либо другого? В чем провиденциальность этого избрания?

Если бы мне сказали, что среди современных русских писателей есть люди, превосходящие в том или ином направлении Бунина, я бы не стал спорить. Я согласился бы, что есть умы более широкого охвата, есть искусники упорнее Бунина, ищущие новых и своеобразных путей художественного творчества, есть поэты большей пророческой силы и есть, наконец, кисти более яркие и размашистые. Не согласился бы я лишь с одним — с тем что у нас есть таланты, равные Бунину по своей внутренней подлинности и по совершенству своих проявлений. В этом смысле Бунин мне, действительно, представляется почти единственным и в этой своей

единственности всем нам, в особенности же поднимающемуся в Европе русскому писательскому молодняку, особенно нужным и ценным мастером.

В современной, в особенности в современной европейской культуре, всего много: мыслей, теорий, чувств, страстей, опыта, планов, знаний, умений и т. д. и т. д. Но всем этим своим непомерным богатством современный человек в современной культуре все же не устроен. Скорее наоборот — всем этим он расстроен, замучен, сбит с толку и подведен к пропасти. Исход из лжи и муки этого, разлагающего жизнь богатства, в котором мысль не отличима от выдумок, воля от желаний, искусство от развлечений, рок от случайностей и нужное от ненужностей, возможен только в обретении дара различения духов, т. е. в возврате к той подлинности и той первичности мыслей и чувств, которыми держится и которым служит искусство Бунина.

На обращаемые ко мне вопросы иностранцев: в чем особая заслуга Бунина перед мировым искусством, оправдано ли то внимание, которое ему сейчас уделяют, подлинно ли он талантлив и оригинален, я упорно отвечаю, что талант и оригинальность его, конечно, весьма значительны, но что не это самое главное в нем, а та подлинность, или, еще лучше, *первозданность его таланта*, которой в мире становится все меньше, хотя сознание, что без нее ни жить, ни творить дальше нельзя, всюду растет. Вот тот смысл, в котором выделение Бунина мне представляется не случайным, а симптоматически-существенным.

* *
*

Всем нам кажется, что мы хорошо знаем, что такое подлинность и что мы подлинное всегда отличим от неподлинного. Такое представление, конечно, — величайший самообман. Если бы мы опытно знали и логически осознавали грань, отделяющую подлинное от неподлинного, мы бы не ошибались постоянно так страшно и в себе, и в других, как мы ошибаемся. Раскрыть сущность подлинности — значит раскрыть тайну бунинского творчества. Сделать это не так легко, как это на первый взгляд кажется. На вопрос о сущности подлинности, большинство людей ответит, что подлин-

ность это — верность себе. Такой ответ правилен, но недостаточен.

Без верности себе подлинность, конечно, немыслима, но немыслима она и без отказа от своего «я» в случае его столкновения с истиной. Тайна подлинности очень близка тайне личности, т. е. тайне органического единства между человеческой особью и абсолютной истиной. Подлинен тот человек и, прежде всего, только тот художник, для которого истина — не отвлеченно стоящая над ним идея, а кровь и плоть его духовно-душевно-телесного существа. В неподлинность и произвол потому легко соскальзывают люди, утверждающие свое «я» вне связи с истиной, или люди, утверждающие его на чужой истине. Для проблемы духовной жизни и, прежде всего, для проблемы художественного творчества, второй случай важнее первого. Типичный для современной Европы, а отчасти (пусть в меньшей степени) и для России, как советской, так и эмигрантской, процесс вытеснения первичного искусства умелым писательством, связан прежде всего с той легкостью, с которой современный образованный человек сливает свое творческое «я» с любой, а потому и чужой истиной, с чужой идеологией, с чужим социальным заказом. Все, что мы ощущаем и называем литературной модой, веянием, направленчеством, тенденцией, манерой — все это, в большинстве случаев, творчество на чужой счет, раздувание своего «я» мехами чужих, не личным опытом добытых, не своею жизнью взращенных и оплаченных истин. Все это, говоря банковским языком, сплошная инфляция, т. е. нечто прямо противоположное подлинности.

Неподлинность, инфляционность творчества может быть элементарно-грубой, исходящей из социального заказа власть имущих (таков сказ и репортаж в Советской России, таково многое из того, что появляется сейчас в Германии *), но она может быть и гораздо более утонченной. Она может исходить из бессознательного желания придать своему творчеству, путями его полунасильственного сближения с духом времени, вес и значительность, остроту и занимательность.

На этих путях, при наличии большого таланта, ума, вкуса

*) Написано во время нацистской диктатуры в Германии.

и образованности возможны очень большие и ценные достижения, но невозможно не только большое, но даже и самое малое подлинное искусство.

* *
*

Установить справедливое отношение к России кануна революции людям моего поколения нелегко. С уверенностью можно сказать лишь то, что время между революцией 1905 года и войной 1914 года войдет в историю, с одной стороны, порой подлинного расцвета и углубления русской культуры, а с другой — порой явно нездорового, исполненного ядовитых соблазнов, утончения русской интеллигентской духовности. Молодому писателю было в ту пору нелегко внутренне справиться с богатством наступавших на него идей; еще труднее — отстоять себя от внешнего подчинения им. Слева наступала на него политика: Маркс, пролетарий, община, Пресня, Дума; справа эстетика: Ницше, Соловьев, соборность, Бодлер, Маларме, Ибсен, «орхестра»... Этого столпотворения идей и теорий, проповедей и провозглашений не выдерживал почти никто.

Годы, в которые креп и развивался талант Бунина, были поэтому годами более или менее опасных срывов почти у всех значительных русских писателей. Это были годы, когда Леонид Андреев, инстинктом наталкивавшийся на «проклятые вопросы», которые ему не удавалось увидеть при свете разума, безоглядно губил ложными надуманностями свой настоящий талант; годы, когда Максим Горький марксистской схемой и ницшеанским афоризмом подстругивал волжского босяка под европейского пролетария; когда Арцыбашев, как бы в предчувствии увлечения «физкультурой», превозносил блуд и Аполлона, а Михаил Кузмин писал свои, стилистически замечательно сделанные, повести, светложурчащие, как струи Версальских фонтанов, и все же отравленные тонкими ядами какой-то камерной хлыстовщины; когда такой подлинный и такой высокодаровитый поэт, как Сологуб, после замечательного «Мелкого беса» писал ненужные «Навьи чары»; когда Андрей Белый чертил мистическую геометрию своей «Эмблематики смысла»; а умнейший и ученейший Вячеслав Иванов, творец не только глубокомысленной,

но и верной теории религиозного символизма проповедовал, идя на поводу у Георгия Чулкова, сумбурную теорию мистического анархизма. И даже единственный Александр Блок, в непонятной аберрации внутреннего зрения, сливал образ «Прекрасной дамы» с образом «Незнакомки».

Не мне, еще школьником читавшему Мережковского, участнику «Мусагета», сотруднику «Трудов и дней», члену религиозно-философского общества и редактору «Логоса», близко знавшему большинство символистов и никогда не бывавшему на «реалистических» «Средах», отмежевываться от «мистиков» и «декадентов» начала столетия. Я этим миром был, в свое время, страстно захвачен и от многого из того, что он мне дал, и поныне не отказываюсь. Но эта моя «добрая память» о прошлом не мешает мне видеть, сколько в нем было неподлинного и какое количество мало самостоятельных людей и талантов было им искажено и извращено. И та свобода и самостоятельность, с которыми Бунин прошел и мимо всех эстетических нарочитостей декадентства, и мимо всех политических утробностей общественности, представляются поэтому мне, поистине, замечательными. Этой царственной свободе, укорененной в твердом, инстинктивном знании того, что ему, т. е. его таланту, потребно и что непотребно, он прежде всего и обязан всем тем, чего он достиг.

А достиг Бунин, в известном смысле, абсолютного, ибо он достиг, по-своему, непреложного. У него, как у всякого писателя, есть вещи сильные и слабые, в нем свыше зачатые и им самим задуманные, но у него нет ни одной внутренне лживой или пустой страницы. Все, что Буниным написано, — серьезно, точно, предметно. Все, что Бунин описывает, он знает так же хорошо, как свою комнату, как свое лицо в зеркале. Как ни вслушивайся в Бунина, в его повествованиях никогда не услышишь полого звука. Даже в самых сжатых его миниатюрах есть благородная тяжесть; все они на вес так же солидны, как на глаз. В этом чувствуется высокая проба какой-то человеческой честности. С этой честностью связано и целомудрие Бунина: боязнь красивости, риторики, умствования. Его музыкальное и искусное писательство ни в какой мере и степени не «орнаментальная» проза. В его образах и и мыслях никогда не слышно фальцета, того головного звука, которым безголосые тенора берут верхи. У Бунина все верхи грудные, все мысли изжитые, своей жизнью проверен-

ные, своей кровью оплаченные. У него, как у смерти в одном из его рассказов, «все свое, особое». Один из самых подлинных и, в шиллеровском смысле этого слова, «наивных» художников, никогда не говорящий о вещах, но заставляющий вещи говорить с нами, Бунин, естественным образом, не разрешает в своих произведениях «мировых задач», не развертывает в них «психологических бездн», не решает «социальных вопросов». Упрекать его художественную подлинность в некоторой теоретической бедности при желании можно, но не видеть громадного ума Бунина зрячему человеку нельзя.

Не надо забывать, что греческое слово «теория» означает не мышление, а созерцание. Талант Бунина это помнит. Бунин думает глазами и лучшие страницы его наиболее глубоких вещей являются живым доказательством того, что созерцание мира умными глазами стоит любой миросозерцательной глубины. У Бунина же зрение предельно обострено; ему отпущены не только орлиные глаза для дня, но и совиные для ночи. Поистине он в с е в и д и т. И все же ни его талант, ни его умные глаза не создали бы «Арсеньева», если бы у Бунина, кроме таланта, не было бы еще какого-то, совсем не моралистического, чувства ответственности за свой талант.

Бунин не написал ни одной вещи, в которой чувствовалось бы, что он поставил своему таланту непосильную для него задачу, чтобы он занес над ним по каким-либо посторонним побуждениям кнут насилующей воли или искажающей идеи. В отличие от многих своих собратьев по перу Бунин, всю жизнь служа своему таланту, никогда не заставлял свой талант служить себе, не пытался при его помощи «выйти в люди». Он, думается, всегда знал цену себе и своему дарованию, но он никогда, даже и подсознательно, не выставлял своей кандидатуры на роль «духовного вождя», «властителя дум», «общественной совести» или даже просто любимца публики. За всем этим Бунин никогда на гнался, вероятно потому, что инстинктивно чувствовал, что он и без того идет впереди.

В его творческом облике всегда гармонически сочетались вера в свой творческий путь с полным отсутствием мелкой самоуверенности. Лишь этой верой в правду своего пути объяснимы многие из известных бунинских оценок инопородных ему явлений (Достоевского, Блока и т. д.). Один из самых зорких людей среди всех, с кем мне довелось повстречаться

на своем жизненном пути, Бунин способен на такие несправедливые высказывания, как мало кто другой. За эту несправедливость его часто бессмысленно зло корят, но часто и слишком благожелательно оправдывают, ссылаясь на то, что «священный огонь» исключительного дарования — не электричество, приспособленное к равномерно-трезвому освещению любых явлений жизни. Не думаю, чтобы это сравнение было очень убедительно, но оставим его в стороне, как и всю проблему вины. Спросим себя лучше, в чем собственно дело, почему зоркий Бунин становится иногда слепым? Думаю, что вопрос этот сложнее, чем кажется, и что в гневных вспышках Бунина, наряду с очевидной слепотой, есть и своя прозорливость. Когда Бунин видит, как аполлиническое пушкинское «упоение в бою и бездны мрачной на краю» превращается под влиянием Достоевского в обывательскую толчею у мистической бездны, он кричит на Достоевского, что тот «сует Христа в свои бульварные романы». Когда он слышит, как трагический срыв Блока — скатывание «Прекрасной дамы» до «Незнакомки» — становится модой дня и как по салонам и кабакам начинается какая-то мистика под гитару, он обрушивается на Блока и доказывает, что это всего только изолгавшийся Аполлон Григорьев.

Что и говорить, по отношению к Достоевскому и Блоку все его обвинения несправедливы и неверны (думается, что Бунин подчас это и сам лучше всех нас знал), — но по отношению к той угрозе духовной трезвости и подлинности, которую таят в себе не Достоевский и Блок, а блоко-достоевщина, страстные бунинские запальчивости, от которых не спрячешься и мимо которых не пройдешь, не только верны, но и справедливы. Во всяком случае они не беспредметны. Нельзя не видеть, что когда Бунин, по-видимому совершенно бессмысленно, спичку называет чертом, он правильно чует, что в аду пахнет серой. В этом смысле его будто бы «слепые злостности» — зоркие предостережения.

* *
*

Созерцание мира умными глазами стоит любой миросозерцательной глубины. В чем же ум бунинских глаз и в чем глубина его миросозерцания? Ответить на эти вопросы нелегко, так как искусство Бунина лишено, как было уже сказано

выше, всякой проблематики. Известное замечание, что среди писателей больше всего описателей, кажется как нельзя более применимым к Бунину. И действительно, все его вещи — прежде всего описания: мира, людей, событий; медленные, подробные, тщательные, бесконечно совершенные, но на первый взгляд как будто внешние. Этой внешностью Бунина, в особенности в прежние годы, часто корили; за нее упрекали его в холодности, в жесткой справедливости. Эта ходячая характеристика всегда связывалась с расточением похвал по адресу замечательного языка, которым пишет Бунин. Помню, как Иван Алексеевич однажды шутил по этому поводу: «Какой такой особый у меня язык; пишу русским языком, язык конечно замечательный, но я-то тут причем?» Эта шутка больше, чем шутка: в ней слышится упрек тем, кто считает его, Бунина, обладателем блистательного, но, в сущности, лишь формального дарования, в совершенстве отражающего мир, но не имеющего ничего сказать миру в целях его совершенствования.

Такое представление о Бунине, конечно, глубоко неверно. Верно лишь то, что он не учит мир совершенству, а усовершествует его своим искусством, не наставляет его на путь истинный, а воистину преображает его. Причем преображение это совершается Буниным, как настоящим художником, совсем незаметно, легким положением рук на вещи, без всякого насильнического вмешательства в мир, без самовольного разгрома его форм, без самовольного переоформления. Во всех писаниях Бунина перед нами предстает мир до конца знакомый и все же неузнаваемый; совершенно внешний и все же бесконечно глубокий.

Бунин любит и ценит чуть ли не выше всего Гете. Слова первого отдела «Максим и рефлексий» являются лучшим определением бунинского творчества: «Художник всегда изобразитель. Высшая форма изображения та, что способна на успешное соревнование с действительностью, т. е. на такое одухотворение вещей, которе делает их для всех нас абсолютно живыми. На своих вершинах искусство всегда к а ж е т с я совершенно внешним. Чем больше оно погружается во внутрь, тем оно ближе к падению». Изумительные и изумительно верные слова. А потому не будем снижать «как будто бы совершенно внешнего» искусства Бунина глубокомысленными размышлениями над его миросозерцанием. Все,

что может сделать критик — это указать на главные мотивы душевного раздумья художника над сущностью мира и жизни. Раздумье Бунина, — в стихах это, пожалуй, виднее, чем в рассказах и повестях, — завороженно вращается все в том же скорбно-восторженном кругу, к которому уже не раз приходили искренние и глубокие умы и сердца.

Страстная жажда жизни:

Снова накануне. И с годами
Сердце не считается. Иду
Молодыми, легкими шагами
И опять, опять чего-то жду.

Затем срыв, скорбь, смерть:

Познал я...
Ненужную для мира боль и муку
И эти одинокие часы
Безмолвного, полуночного бденья,
Презрения к земле и отчужденья
От всей земной бессмысленной красы.

И тут же упоение красотою скорби, восторг о бессмертии смерти, а тем самым уже и обретение смысла в бессмысленном:

Зачем пленяет старая могила
Блаженными мечтами о былом?
Зачем зеленым клонится челом
Та ива, что могилу осенила?
Так горестно, так нежно и светло
Как будто все, что было и прошло,
Уже познало радость воскресенья
И в лоне всепрощенья и забвенья
Небесными цветами поросло.

Я не случайно назвал круг бунинского мироощущения трагичным. Он трагичен потому, что Бог Бунина, под взором которого вращается мир, — немой, не отвечающий на наши вопросы Бог.

Весь мир молчит — затем,
Что в мире Бог, а Бог от века нем.

Этот немой Бог бунинской мистики отличается от Бога-Слова христианской догматики тем, что в нем «бессмыслен-

ность» мира в сущности не преодолевается, но лишь обретает ту предельную глубину, которую Бунин ощущает то древним ужасом, то вечной красотой. Нерасторжимое единство ужасности и прекрасности мира Бунин острее всего чувствует в смерти. Казалось бы, что после Толстого ничего нового о смерти сказать нельзя. Однако Бунин нашел слова и образы, не сказанные и не найденные и Толстым. С одной стороны смерть ощущается и изображается Буниным еще физиологичнее, еще тлетворнее, чем Толстым, но с другой — в его словах о ней (см. «К роду отцов своих») слышатся такая таинственность, мистичность и даже, отраженная от церковного обряда, литургичность, которых у Толстого нет. У Толстого смерть, несмотря на «Три смерти», прежде всего процесс, происходящий в душе человека; у Бунина она космическое событие, совершающееся в недрах Бытия. Касаясь темы смерти, Толстой всегда превращается в психолога и мыслителя; в Бунине та же тема пробуждает поэта. Как ни страшна в изображении Бунина смерть, она все же остается душой и музыкой его искусства. Об этом хочется сказать несколько более подробных и более точных слов.

Есть, в сущности, две смерти. Смерть, как, подкрадывающийся извне, конец нашей жизни — «Мы все сойдем под вечны своды и чей-нибудь уж близок час», — и смерть, как неустанно происходящее в нас умирание нашего прошлого и настоящего. По отношению к этой, второй смерти, мы сами — те «вечные своды», под которыми годы-могильщики хоронят и то, что «зачалось и быть могло, но стать не возмогло», и то, что, ставши, отошло и умерло.

Над первой смертью мы невольны. Вне благодатной веры она сплошной ужас и трепетанье твари. Над второй смертью у нас есть власть. Имя этой власти — искусство. Магический жест этого искусства — память. Конечно, не та «вечная память», о сотворении которой молится церковь при отпевании умершего, но все же таинственно связанная с нею. В сущности, каждый подлинный художник — творец вечной памяти и заклинатель смерти; великое подлинное искусство — прообраз и предвосхищение в земных условиях последней мистерии, обещанной нам, мистерии воскресения наших неустанно во времени умирающих дней к вечной жизни в преображенной плоти.

Оба облика и оба переживания смерти всегда тесно связа-

ны между собой. Формы этой связи у разных людей различны, но для всех нас одинаково определительны и показательны.

Для творчества Бунина характерно сочетание какого-то предельного, кальвинистически-мрачного отчаяния и трепетания твари перед крышкой гроба с редкой силой творческого преображения земных обликов и свершений нашей бренной жизни. Сочетание это не случайно. Бунин сам прекрасно и глубоко вскрывает его религиозный смысл, объясняя свое стремление к «словесному ремеслу» страхом перед «гробом беспамятства».

Тема памяти одна из самых глубоких тем мистической и религиозной литературы. Ее, столь важная для проникновения в сущность искусства, постановка невозможна без строгого разграничения памяти и воспоминаний. В своем прекрасном прологе к поэме «Деревья» Вячеслав Иванов строго делит и даже противополагает друг другу оба начала:

Ты, память, Муз родившая, свята —
Бессмертия залог, венец сознанья,
Нетленного в истлевшем красота,
Тебя зову — но не воспоминанья.

Сущность памяти, как то прекрасно выражает подчеркнутая третья строка ивановской строфы, в спасении образов жизни от власти времени. Несбереженное памятью прошлое проходит во времени, — сбереженное обретает вечную жизнь. В отличие от воспоминаний, всегда стремящихся «вернуть невозвратное», память никогда не спорит со временем, потому что она над ним властвует. Для нее, в ее последней глубине, не важно, умирает ли нечто во времени или нет, потому что в ней все восстает из мертвых. Возвышаясь над временем, она естественно возвышается и над всеми измерениями его, над прошлым, настоящим и будущим, почему в ней и легко совмещаются несовместимые во времени явления. Память это тишина и мир.

Связь памяти и вечности Бунин прекрасно выразил еще в 1916 году:

Поэзия не в том, совсем не в том, что свет
Поэзией зовет. Она в моем наследстве.
Чем я богаче им, тем больше я поэт.

Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:
— Нет в мире разных душ и времени в нем нет.

После «окаянных дней» революции творчество Бунина не сразу «пришло в память». Но начиная с «Несрочной весны», свет ее все сильнее и одухотвореннее озаряет писателя Бунина. Тема Баратынского, тема призрачных, но бессмертных «летейских теней», торжествующих над тяжестью утрат и горестей, тема «неземной обители», в которой «утверждаются» или, быть может, точнее возрождаются к вечной жизни умершие на земле образы, становится главной темой бунинского творчества.

* *
*

Зарубежная литература очень богата произведениями, посвященными отошедшей России. И это вполне понятно: тоска о прошлом — нерв нашей эмигрантской жизни. Но в отличие от Бунина большинство писателей «зовет» не память, а воспоминанья, всегда свои, всегда очень личные, каждому милые, но болезненные и больные. Отсюда нервность, сентиментальность, развинченность и взвинченность многих эмигрантских произведений, их белоствольные березки, кустарные петушки и росяные слезы.

У Бунина этого всего нет. Строй его последних созданий высок, прозрачен и спокоен. Многие страницы по своему настроению напоминают пушкинскую осень.

Есть люди, — и их немало, — которым этот строй не под силу, которых бунинское изображение дореволюционной России, в котором ничто не трепещет, не рыдает и не надрывается, оставляет холодными и неудовлетворенными, им более близки другие писатели, которые не служат, подобно Бунину, строгой панихиды по дорогой их сердцу России, а просто по человечеству воют и убиваются по ней. Предпочтение это вполне понятно: проникновение в Бунина требует духовности и обостренного художественного зрения, а не только искренней душевности и повышенной нервности, которых в мире гораздо больше, чем духа и дара.

* *
*

Бунин не сразу поднялся на высоту своих последних вещей. Своим путем художника, путем «прояснения материи» (Г. Адамович), он шел медленно и осмотрительно. Раньше всего ему открылся сокровенный лик природы. О бунинском изображении природы я пишу в статье о «Митиной любви». Потому скажу лишь кратко, что природа Бунина при всей реалистической точности его письма все же совершенно иная, чем у двух величайших наших реалистов — у Толстого и Тургенева. Природа Бунина зыблемее, музыкальнее, психичнее и, быть может, даже мистичнее природы Толстого и Тургенева. Разница эта объясняется не столько тем, что Бунин — поэт, сколько иным чем у Толстого и Тургенева отношением между природой и человеком. Тургенев и Толстой прежде всего заняты людьми, их душами и судьбами. У Бунина же, в сущности, нет ни одной вещи, в которой человеку было бы указано совершенно особое место в мире, в котором он был бы показан, как существо принципиально несоизмеримое со всеми другими существами. Всякий метафизический антропологизм, составляющий силу Достоевского, глубоко чужд Бунину. Человек в творчестве Бунина, конечно, присутствует; меткость и сила его портретного мастерства изумительна, но человек присутствует в художественном мире Бунина как бы в растворенном виде; не как сверхприродная вершина, а как природная глубина. И оттого, что в бунинской природе растворен человек, она так утонченно человечна.

В «Митиной любви» Бунин впервые выдвинул человека, как имя собственное. Но этим, новым для себя путем, в дальнейшем он не пошел. В последних вещах у него на первом плане снова природа, история, память, люди, но не отдельные лица и их индивидуальные судьбы.

«Странствия» — один за другим возникают лики России — монастыри: Данилов — в Москве, Макарьевский — на Волге, монастырь Саввы с собором XIV века, Троицкая лавра; старинные поместья: Измайловское, вотчина Алексея Михайловича, Троицкое Румянцева, Астафьево, где в кабинете Карамзина под стеклом лежат вещи Пушкина, и другие, не столь знаменитые, но столь же дорогие памятливому сердцу места. Так возникает в «странствиях» незапятнанная, неру-

шимая Русь и над нею вопрос, — а что если разрушится нерушимое и забудется незапамятное?

«Жизнь Арсеньева» — это, конечно, не роман в традиционном смысле этого слова (он ведь так и не назван автором), а нечто совершенно особое. Что? — сказать трудно. Отчасти философская поэма, а отчасти симфоническая картина. Но названия, в конце концов, безразличны. Сила и сущность «Арсеньева» в том, что в нем встретились и слились две темы: метафизически-психологическая тема высветления бунинских воспоминаний в вечную память и исторически-бытовая тема гибели царской России.

Действующие лица «Арсеньева» не отдельные люди. Ни сам Арсеньев, ни его близкие не занимают первого плана. На первом плане стоят «вещи и дела человеческие», которым посвящены недоумения и раздумья Арсеньева-Бунина. Картины этой философской поэмы развертываются в нескольких планах — в природном, социальном, историческом и метафизическом. Очень сильно чувствуется природный круговорот: весна, лето, осень, зима; очень сильно прочерчивается географический крест: север, юг, восток и запад; очень живы в быту и психологии отдельные сословия — дворяне, купцы, крестьяне, мещане; также отдельные народности и полосы России, ее города и дали. Крепко остаются в памяти (начало «Истока»), как бы из космического тумана возникшие первоосновы жизни — базар, тюрьма, собор. За этими как бы вечными столпами всякого человеческого бытия выступают менее существенные, но не менее характерные для России детали: перила и колонки провинциальных дворянских гостиниц, красные ковры под начальственными ногами у всенощной, двуносые мещанские рукомойники, табачные дымки в канцеляриях, присутствиях и провинциальных редакциях, поезда и вокзалы, тарантасы, большаки и т. д. и т. д. Всего этого очень много, конечно, и во всех других романах. Но в «Арсеньеве» все это существует по иному и по особому. Очевидно потому, что города и веси, вещи и обличья, изображаемые Буниным в «Арсеньеве», отнюдь не случайности, попадающиеся на глаза его герою, но предметно и формально необходимые факторы всего повествования. При всей страстности и интуитивности бунинского письма, в «Арсеньеве» есть нечто почти исследовательское, есть какой-то свой, бунинским глазом за всю его жизнь собранный и на страницах «Ар-

сеньева» прекрасно размещенный краеведческий и этнографический музей, в котором каждая вещь поставлена и повернута так, что раз увидев, ее никогда не забудешь. Этот элемент художественного п о з н а н и я представляется мне особенно важным и ценным в бунинском изобразительстве. Без него «Арсеньев» не мог бы превратиться в ту симфоническую картину России, которую он собой представляет.

Осуществление этой картины оказалось Бунину под силу исключительно благодаря тому мастерству, с которым он владеет главным даром художника: умением выбора между необходимым и, пусть столь же прекрасным, но излишним. Гетевское слово о самоограничении, как о высшем мастерстве художника, ни к кому из русских писателей не применимо с такой безоговорочностью, как к Бунину. О Смоленске и Витебске — одна страница; но на ней, благодаря выбору образов, запад России дан с исчерпывающей полнотой. Мерзлый кабан, местечковые евреи, желтый костел и железный рыцарь в нем. Так же дана и весенняя Москва: вначале как бы случайное слово о «восточном излишестве» торговли, а в заключение подробное описание картины в трактире Егорова, изображающей китайцев, пьющих чай. Как будто бы пустяк, а между тем Москва этим пустяком сразу зрительно сдвинута на восток. Этим приемом замены сложных и длинных описаний точнейшим изображением нескольких символически репрезентативных предметов Бунин пользуется очень часто и с большим мастерством. Совершенно изумителен конец XV главы второй части. Страсть так часто описывали, что, приближаясь к ее описанию, невольно начинаешь бояться за автора. Бунин сразу успокаивает. Вместо страсти он описывает ветер и грача, но читая его описание чувствуешь перебои в сердце. «В нашем городе бушевал пьяный азовский ветер!» — так начинается страница, а затем просто: «Я запер дверь на ключ, ледяными руками опустил на окнах шторы, — ветер качал за ними черно-весеннее дерево, на котором кричал и мотался грач. . .» Замечательно. Короче и точнее о налетности и космичности страсти, о ее мотающей душу силе сказать нельзя.

* *
*

В заключение одно слово к читателю. Признаемся, что мы все развращены ловкостью, острословием, занятностью и ин-

тересностью современного писательства; что мы читаем невнимательно, неряшливо и приблизительно, не погружаясь в отдельные слова, а лишь скользя по ним, т. е. читаем вовсе не то, что написано, а нечто лишь отдаленно на написанное похожее. Незначительные писатели, больше литераторы, чем художники, такое чтение переносят. Так как они сами творят вполруки, то их можно «вполруки» и читать. Бунин такого чтения не переносит. При приблизительном чтении от него почти ничего не остается; это видно по переводам его вещей. Он почти непереводим. Потому добрый совет всем тем, которые сейчас снова, а, может быть, и впервые, возьмутся за книги Бунина. Читать его надо медленно и погруженно, всматриваясь в каждый образ и вслушиваясь в каждый ритм, памятуя о знаменитых словах Шопенгауэра: «Искусство суровый властитель; подчас надо долго ждать, пока оно соизволит заговорить с тобой».

ПО ПОВОДУ «МИТИНОЙ ЛЮБВИ»

1

Читатели и критики всегда относились к Бунину с большим уважением. За ним всегда признавали: хороший русский язык, мастерство в описании природы, благородный тембр художественного дарования, зоркость, точность. Одновременно его всегда считали писателем холодным, а потому в последнем счете более совершенным, чем глубоким.

Мне лично положение о бунинской холодности кажется весьма сомнительным, и даже больше: для меня несомненно, что Бунин один из наиболее страстных наших писателей. То, что принимают в нем за холодность — не холодность, а сдержанность. Человек, говорящий спокойно, с руками, заложенными за спину, естественно должен казаться менее страстным, чем человек громогласный и выразительно жестикулирующий. Но достаточно внимательно заглянуть в глаза обоим, чтобы сразу понять, насколько в сдержанности больше страстности, чем в распущенности.

Я слышал как-то весьма поучительный рассказ Нелидова (директора Императорских театров) об исполнении Томазо Сальвини роли Отелло. Дело было в Москве. Южин репетировал с Сальвини роль Яго. В одной сцене взбешенный Отелло-Сальвини внезапно ударяет Дездемону по лицу своим носовым платком. После этого страшного, стыдного поступка измученного ревностью и сомнениями человека раздается его отчаянный, душу раздирающий крик. . . По оконча-

нии сцены Нелидов с Южиным подошли к Сальвини и в один голос начали хвалить этот никогда ими не слыханный, непередаваемый и отныне незабываемый крик. Выслушав их восторги, старый трагик улыбнулся и сказал: «Вы ошибаетесь, друзья, я в этом месте молчу». Сцена была повторена; Нелидов и Южин снова были потрясены «душу раздирающим» криком; и только в третий раз, после того, как самозабвенно играющий Сальвини не забыл, подходя к кульминационному моменту сцены, подмигнуть «друзьям», они с изумлением увидели, что, ударив Дездемону, Сальвини отворачивается от нее, с искаженным гневной скорбью лицом, открывает рот, как будто для громкого, протяжного крика, но издает лишь совсем тихий, еле слышный стон. «Того крика, который за меня исторгает из своей души зал, я никогда бы не смог исторгнуть из своей груди», — в этих заключительных словах Сальвини, которыми закончил свой рассказ Нелидов, заключается большая мудрость очень зрелого мастерства.

Художественный стиль Сальвини совсем, конечно, иной, чем художественный стиль Бунина. Сальвини весь от классического романского идеализма. Бунин — весь от русского реализма. Еще недавно мне пришлось говорить о Бунине с «классиком» и большим поклонником Сальвини. Ему очень понравился в «Розе иерихонской» маленький рассказ «Пост», но очень не понравилось встречающееся там слово «корсет». «Корсет —c'est trop», — сказал он мне морщась, — «Тургенев, наверное, написал бы стан, и это было бы много красивее». Да, Бунин, конечно, не только реалист, но во многом и натуралист. Он с Толстым связан гораздо крепче, чем с Тургеневым. «Корсет» далеко не самое страшное из его прегрешений против канона отвлеченно-возвышенного идеализма. И все же, несмотря на все эти оговорки, в Бунине, и почти только в нем одном среди писателей его поколения, есть нечто от «еле слышного стона» Сальвини, раскатывающегося по душе «душу раздирающим» криком, т. е. та скупость художественных средств, та сдержанность жеста и темперамента, тот мудрый отказ от всякого forto, которые всегда являются вернейшим признаком благородного стиля в искусстве.

Чтобы сказать последнее, никогда не надо говорить до конца — в бессознательном следовании этому правилу заключена связь Бунина-реалиста с заветами классицизма: некото-

рое его пушкинианство. Было бы легко подтвердить эти голословные утверждения тщательным разбором бунинского творчества, но сделать это в данной статье невозможно. Хотелось бы лишь мимоходом указать на один очень интересный формальный прием, которым Бунин часто пользуется в своих рассказах и который весьма убедительно подтверждает мою мысль о его художественной скупости. Дело в том, что целый ряд бунинских рассказов («Петлистые уши», «Преображение», «Чаша жизни» и т. д.) построен по одному и тому же принципу: в рассказе, действительно, рассказаны лишь начало и конец; середина же, словно лощина меж двух холмов, скрыта от читательского глаза. Благодаря такому расположению сюжетно-эмоционального центра рассказа, Бунин достигает, во-первых, очень большой емкости своих, в общем, очень коротких вещей, а во-вторых, освещения их плоскостей и линий каким-то своеобразно иррациональным светом, льющимся из укрытого от читательских глаз источника.

Аналогичный эффект получается у Бунина и от другого, тоже часто встречающегося у него и на первый взгляд как будто рискованного приема; я говорю о введении в рассказ в самую последнюю минуту новых лиц. Так появляется в рассказе «Легкое дыхание» классная дама на могиле Оли Мещерской, в рассказе «Клаша» — Модест Страхов в семье старика Нефедова. Получается очень странное впечатление: рассказ перед самым, уже предчувствуемым читателем, концом вдруг раздвигается внезапно вводимой в него новой жизнью; но эта жизнь тут же и пресекается опускающимся занавесом рассказа. Благодаря такому раккурсированному появлению и исчезновению новых фигур, создается иллюзия очень большого движения в рассказе; говорю иллюзия потому, что на самом деле не движение вводится в рассказ, а скорее наоборот, рассказ в движение жизни, благодаря чему и получается впечатление, что рассказы Бунина — не в себе законченные миниатюры, а художественно выломанные фрагменты из какой-то очень большой вещи. Мне кажется, что в этом фрагментарном и одновременно антиминиатюристическом характере таится особое очарование бунинских рассказов.

Во всем этом важна еще одна, уже затронутая мною,в связи с рассказом о Сальвини, проблема. Как мастерство итальянского трагика, так и мастерство Бунина рассчитано (пусть

совершенно бессознательно) на большую творческую активность читателя. Я не знаю, согласился ли бы сам Бунин со словами Ю. И. Айхенвальда, что искусство не факт, а акт; его искусство на правду этих слов, во всяком случае, определенно полагается.

И в этом оно, конечно, глубоко право, ибо, в отличие от всякого ремесленного мастерства, предлагающего нам на предмет удовлетворения наших потребностей уже вполне законченные вещи, искусство, хотя бы самое разнатуралистическое, всегда таит в себе некоторую незавершенность, рассчитанную на творческую природу акта его понимания, на встречу. Отсюда, думается мне, понятно, почему читателям, а отчасти и критикам, не способным на творческое чтение (чтение искусства само очень большое искусство), всегда сдержанный, мало занимательный, никогда не развлекающий читателя и всегда обременяющий его требованием собственного творчества, Бунин нередко кажется писателем суховатым и холодным. Усиливает это впечатление и еще одна черта Бунина: его аристократизм. Бунин никогда не навязывает себя своим читателям, никогда не выдвигается на авансцену своих вещей, иногда даже и совсем как будто в них не присутствует. У него не найти ни одной вещи, в которой он, в качестве гида, растолковывал бы читателям своих героев, или, еще того хуже, сам забегал бы к своей соблазнительной героине перед тем, как пустить к ней героя, — печальный оборот вещей, владеющий иногда эмоцией Куприна.

2

До войны Бунина очень ценили, но читали сравнительно мало, много, например, меньше, чем М. Горького и Л. Андреева. Объясняется это безусловно тем, что Бунин, как писатель, никогда не был занят теми «проклятыми вопросами», которые волновали русскую интеллигенцию, никогда не был направленчески заштампован ни в общественном, ни даже в эстетико-каноническом смысле. У Горького была своя большая тема: пролетариат, и своя заветная теория: марксизм. Леонида Андреева постоянно мучила какая-то миросозерцательная изжога от жадно поглощаемых им метафизических проблем. Горький поучал, Андреев погружал, а Бунин ниче-

го такого не делал: он всего только описывал окружающую его природу и жизнь, оставаясь при этом как будто бы даже на поверхности: никаких невиданных типов, никаких психологических бездн у него нет. Читая его поэмы и рассказы, книгу за книгой, чувствуешь, будто ты то в поезде, то в тарантасе, иной раз пешком, иной раз на океанском пароходе, кружишь по белому свету. И как все описано, с какой предельною четкостью, с какой почти научно-дескриптивной объективностью и одновременно с каким полным отсутствием организующих идей! Кажется, что все описанное — совсем не описанное, а просто на просто существующее. Поистине, бунинская проза — Священное Писание самой жизни, не только не искаженное никакими тенденциозными прописями, но как будто бы даже и не преображенное характерностью писательского почерка. Впечатление это настолько сильно и определенно, что я себе вполне представляю, как уже давно брошенное кем-то из критиков слово, будто среди большого количества наших талантливых описателей очень мало настоящих писателей, могло в свое время сорваться над лучшими страницами бунинской «Деревни» или «Суходола».

Но вот, времена изменились и, изменившись, изменили все. Мировые проблемы Леонида Андреева явно обнаружили свой несколько провинциальный, заштатно-интеллигентский характер; в босяках Горького также проступили наносные элементы своеобразной романтики и ницшеанской афористики; зато «Деревня» и «Суходол» нежданно, негаданно, превратились из поэм, как они названы автором, в очень ценные, по своей глубине и зоркости, исследования. Именно такой, какой ее рисовал Бунин, обнаружилась русская деревня в революцию: жестокой, темной, страстной, бесшабашной, циничной и все же исполненной острой тоски по чистой жизни, какой-то смрадной маяты по Богу. Очены интересно подмечено Буниным и другое: черта большой нервности, тонкого артистизма, переходящего в мечтательность и позу, черта какой-то неприкаянной, разлагающей жизнь, талантливости, свойственная мрачной и дикой деревне.

В «Суходоле» Буниным сделана, между прочим, интересная попытка осветить проблему этого, как будто непонятного, сочетания. Тема кровной связи барского дома и крепостной деревни, тема дворянски-праздной, разгульной барской крови в жилах мужиков, зачинщиков противопомещичьих

бунтов, очень остро возникает со страниц «Суходола», наводя на ряд сложных и даже новых психологических и социологических проблем.

Своим художественным анализом русской деревни Бунин как нельзя лучше доказал, что ум художника живет прежде всего в глазах, и что всякое созерцание мира умными глазами всегда таит в себе вполне определенное миросозерцание.

Наряду с «Деревней» и «Суходолом» это положение убедительнее всего доказывает одна из самых сильных вещей Бунина — «Господин из Сан-Франциско». В нем, как известно, рассказано всего только о путешествии некоего безымянного американского миллиардера в Европу и о возвращении гроба с его останками на том же пароходе в Америку; и все же Бунину удалось своим скупым повествованием с потрясающей убедительностью вскрыть весь ужас, всю метафизическую пустоту европейски-американской цивилизации с ее полной неспособностью к любви (в любовь на пароходе играет наемная пара актеров), и с ее животным страхом перед смертью. Если совсем отвлечься от художественных достоинств «Господина из Сан-Франциско», если подойти к нему не как к художественному произведению, а как к социологическому исследованию, то надо будет признать, что среди все нарастающей литературы о кризисе европейской цивилизации немногим написанным Буниным по этому вопросу страницам бесспорно принадлежит весьма почетное место.

3

Но как бы интересен в Бунине не был внимательный и скептический исследователь русской деревни и европейской цивилизации, значительнее всего он, все же, как природописец.

В чем сила и особенность бунинских описаний природы, уловить и определить нелегко. Мне кажется, что они таятся не только в мастерстве самого описания, но и в совершенно своеобразном взаимоотношении, в которое Бунин ставит природу и человека. Это отношение совсем не похоже на привычное, наиболее распространенное в русской литературе, классические образцы которого даны в романах Тургенева.

У Тургенева люди и природа относятся друг к другу совершенно также, как действующие лица драм к сценическим декорациям. Людские судьбы протекают у Тургенева в природе. Природа аккомпанирует человеческим переживаниям. Она аккомпанирует так тонко, чутко, словно она не природа, а душа; иногда ее аккомпанимент построен на консонансах (гроза в душе и на небе), иногда на диссонансах (душевная гроза под синим небом), но при всех вариантах природа у Тургенева все же всегда остается как бы на втором плане, никогда не превращается из аккомпанимента в мелодию, из декорации в действующее лицо. Нет сомнения, Тургенев один из самых замечательных наших пейзажистов, и все же в том, что он в первую очередь пейзажист, живописец, таится некоторая недостаточность его проникновения в природу.

Полную противоположность Тургеневу представляет собой Достоевский. Он, в сущности, занят всегда только человеком и всеми средствами пишет только человека, душу человека. Конечно, есть у него замечательно написанная природа, но написанная Достоевским природа — никогда не описанный пейзаж. Кусты в сцене убийства Шатова, земля, которую целует Алеша, ночь, в которую Лиза уходит из Скворешников, озеро (какое-то иконописное), о котором рассказывает Хромоножка, все это ни в какой мере и степени не пейзажи, это все та же человеческая душа в природных обличьях.

Как природописец Бунин, конечно, много ближе к Тургеневу, чем к Достоевскому. У него не природа живет в человеке, но человек в природе.

Как и у Тургенева, она занимает в его произведениях очень большое и вполне самостоятельное место. Отличает Бунина от Тургенева лишь то, что в природописи Бунина гораздо меньше внешней живописности. В отличие от тургеневских, бунинские описания совсем не картины, не декорации для глаз; и воспринимаются они не только глазами, быть может, даже и не в первую очередь глазами, но всеми пятью чувствами. Бунин, как художник, гораздо чувственнее Тургенева; эта чувственность определенно роднит его с Толстым. Бунинский мартовский вечер не только стоит перед глазами, но проливается в легкие; его весну чувствуешь на зубу, как клейкую почку. У Тургенева есть остаток непреодоленного номинализма: Ирина скачет верхом по Лихтентальской ал-

лее; Паншин въезжает верхом на двор калитинской усадьбы, в «Вешних водах» — опять верховые лошади. Во всех трех случаях мы представляем себе прекрасных лошадей, но лошадей вообще. У Бунина же таких лошадей вообще нет. Лошади в «При дороге», лошади в «Деревне», лошадь в «Звезде любви» все совсем разные, до конца конкретные лошади. И это относится, конечно, не только к лошадям, а ко всему, что описывает Бунин.

Но если Бунин, как природописец, ближе к Тургеневу (с той существенной поправкой на Толстого, о которой была речь), чем к Достоевскому, то в вопросе отношения человека к природе дело обстоит гораздо сложнее. С одной стороны, у Бунина безусловно нет тургеневского человека на фоне природы, то есть нет человека в первую, и природы во вторую очередь, но, с другой стороны, нет у него и той очеловеченной и даже обожествленной природы, лицо которой у Достоевского временами до конца сливается с человеческим ликом. Как у Достоевского, так и у Бунина (в противоположность Тургеневу) человек и природа до конца слиты в нечто целое и единое, но в отличие от Достоевского и даже в противоположность ему, это слияние достигается Буниным не на путях очеловечения природы, но скорее, наоборот, на путях растворения человека в природе. Если все, что написано Достоевским, написано о человеке, то почти все, написанное Буниным, написано о природе; его человек, прежде всего, природный человек. Как для древнего мира все было полно богов, среди которых, однако, не было Бога, так и у Бунина природа полна людей, среди которых все же нет Человека.

Характерно, что среди описанных Буниным людей нет никого, кто ощущался бы типичным для России явлением, собственное имя которого могло бы со временем превратиться в нарицательное. Тургенев это: Лиза, Рудин, Базаров; Толстой — Левин, Вронский, Безухов; Достоевский — Раскольников, Карамазовы, Зосима, Идиот и т. д. У Бунина таких имен нет: его имя не вызывает в нашей памяти никаких имен.

Попытка объяснить это явление тем, что Бунин писал в большинстве случаев очень короткие вещи, в которых исчерпывающее изображение человека невозможно, и не назвал ни одной из своих больших вещей по имени героя, легко уничтожается встречным вопросом, — а почему же Бунин

писал так много мелких вещей и почему большие не названы именами собственными? *)

Нет, человека с большой буквы у Бунина нет потому, что Бунин (до «Митиной любви») никогда не подходил к описанию человека иначе, чем к описанию всего остального: скота, стройки, природы; никогда не менял он при переходе от природописи к изображению человека творческой установки души, глаз, руки; никогда не переставал ощущать и человека, как одну из своих художественных моделей.

Этим, вероятно, и объясняется то, почему, читая Бунина, мы не чувствуем, что всякий человек живет не только в природе, в среде, в быте, но и в Человеке, в абсолютном Я. Думаю, что в этом характерном для большинства бунинских вещей растворении человека в природно-космическом бытии таится, по крайней мере отчасти, то совершенно особое очарование, которым дышат его описания природы.

В «Митиной любви» космически природная сущность человека впервые превратилась под пером Бунина в трагедию человеческого духа, и в этом превращении, как мне кажется, и заключается то совсем новое, что дал нам Бунин своим последним романом.

4

Действующие лица «Митиной любви» внешне обыкновенны. Милый, угловатый, немного долговязый, провинциально-застенчивый Митя; студийка Катя: изломанная, кокетливая, поверхностная; Катина мать, «всегда курящая, всегда нарумяненная дама, с малиновыми волосами, милая добрая женщина»; Митин товарищ Протасов — ни одним словом не описанный и все же с последней четкостью возникающий перед читателем из слов своей назидательной речи, которой он напутствует Митю; деревенский староста — хам, раб, ерник и все же человек, как человек; целая стайка мимоходом на-

*) Появление после написания этой статьи «Жизни Арсеньева» ничего в моей характеристике бунинского творчества не меняет: Арсеньев это Бунин, а не тип русской жизни.

рисованных деревенских девок, однотипных и все же разнохарактерных, говорящих изумительно метким, чеканным, ухватистым, на пословицах настоенным языком; милая весенняя Москва; грустный Митин переезд из Москвы к себе, в деревню, и непередаваемое очарование русской природы, русской усадьбы, — все это описано поистине изумительно, с той стереоскопической точностью и одновременно с той увлажненностью «лирическим волнением», в сочетании которых и кроется, прежде всего, совершенно особая магия бунинского письма.

Фабула очень проста: Митя любит Катю. Катя любит атмосферу (театральную) и Митю. Директор театральных курсов любит всех своих учениц и в очередном порядке приглядывает себе Катю. Митя ревнует Катю к атмосфере и к директору, мучает себя и Катю. Наконец, они решают расстаться, чтобы «выяснить свои отношения».

Из деревни Митя пишет Кате, а Катя не отвечает. Ревность переходит в отчаяние, отчаяние в уныние, подчас озлобление и безволие. Воспоминание о «страшных близостях» с Катей, не превратившихся в «последнюю близость», не только мучает душу, но и распаляет плоть.

А староста хлопочет, подсовывает девок. Происходит «падение» Мити; на следующий день выстрелом в рот он кончает с собой.

Напиши Бунин все это так, как он писал раньше, получилась бы бесспорно прекрасная повесть, по своей теме во многом близкая замечательному рассказу «При дороге», написанному в 1913 году.

В «При дороге» Буниным рассказано, как в душе и крови деревенской девушки Парашки сначала дремотно-растительно, нежно («ночным перепелиным трюканьем»), потом острее и томительнее («тоскою горизонтов, дорог, видом и песнею цыганского табора») постепенно наростает любовь; как эта безликая любовь постепенно распаляет душу и, слепая, мечется во все стороны, охлестывая задумчивое и страстно-мечтательное сердце Парашки глухими, грешными порывами то к собственному отцу, то к городскому мещанину, то к глупому и страшному работнику Володе; как, наконец, эта любовь, — такая прекрасная в природе и в предчувствии и такая оскорбительная и смрадно-душная между людь-

ми, — доводит ни в чем неповинную Парашку до преступления и безумия.

Тема, как видно с первого взгляда, очень близкая к теме «Митиной любви»; написано «При дороге», в смысле мастерства, хорошо, как и «Митина любовь», и все же «Митина любовь», вещь, быть может, менее совершенная («При дороге» — бесспорна, о «Митиной любви» много спорят), вне всяких сомнений бесконечно более значительная.

5

Чем же объясняется эта значительность. Тем, что Митя первый и пока единственный из бунинских героев, который для автора — гораздо больше, чем модель, объект изображения. Чем больше читаешь «Митину любовь», тем определеннее чувствуешь, что за двумя ее внешними планами — природно-бытовым и индивидуально-психологическим — стоит еще и третий, метафизический: несчастье Митиной любви совсем не только его, Митино, несчастье; в нем Бунин вскрывает трагедию всякой человеческой любви, проистекающую из космического положения человека, как существа, поставленного между двумя мирами.

«Еще в младенчестве дивно и таинственно шевельнулось в нем (в Мите. Ф. С.) невыразимое на человеческом языке ощущение. Когда-то и где-то, должно быть тоже весной, в саду, возле кустов сирени, — запомнился острый запах шпанских мух, — он совсем маленький стоял с какой-то молодой женщиной, вероятно со своей нянькой, — и вдруг что-то озарилось перед ним небесным светом, не то лицо ее, не то сарафан на теплой груди, — и что-то горячей волной прошло, взыграло в нем, истинно, как дитя во чреве матери».

Так глухо, древне, дремно, глубоко под порогом сознания пробуждается в ребенке пол. Ребенок растет, медленно текут годы детства, отрочества, юности, душа все чаще вспыхивает ни на что не похожим восхищением то одной, то другой из тех девочек, которые приезжают со своими матерями на его детские праздники. На мгновение все они как будто собираются в одну гимназисточку, что часто появляется по вечерам на дереве за забором соседнего сада, но это первое предчувствие любимого лика скоро снова поглощается

безликой стихией пола. В четвертом классе эта стихия как будто бы снова оборачивается ликом: внезапной влюбленностью в высокую, чернобровую шестиклассницу. Первый раз в жизни коснулся Митя однажды ее нежной, девичьей щеки губами и испытал «такой неземной, подобный первому причастию, трепет, равного которому он потом уже никогда не испытывал». Однако и этот «первый роман» скоро обрывается, забывается и оставляет по себе «одни томления в теле, в сердце же только какие-то предчувствия ожидания».

Отроком Митя заболевает. Его здоровье возвращается к нему вместе с надвигающейся на мир весной. Под звуки весны, в его крепнущем организме, как бы сама себя запевает томная, безликая, но своего лика уже ждущая и требующая любовь.

Этот весенний разлив безликой стихии пола — последний, который Митя переживает перед встречей с Катей. Его силе и напряженности соответствует страстность, с которой он отдает свое сердце Кате. «Сном или скорее воспоминанием о каком-то чудном сне была тогда его беспредметная, бесплотная любовь. Теперь же в мире была Катя, была душа, этот мир воплотившая и над ним торжествующая».

Оличение пола сразу же дает Мите какую-то особую легкость. Морозный, погожий декабрь, когда он только что встретился с Катей, проходит в незабвенном чувстве интереса друг к другу, бесконечных разговоров с утра до вечера; какого-то парения в сказочном мире любви, которого Митя втайне ждал с детства, с отрочества. Январь и февраль кружат Митю в вихре непрерывного счастья, уже осуществленного, или, по крайней мере, вот-вот готового осуществиться.

Но в этом светлом подъеме счастья вдруг возникает какой-то новый и, как Мите чувствуется, трагический звук. Их свидания, становясь все короче, протекают иначе чем раньше, сплошь в тяжелом дурмане поцелуев. Разговоры почти совсем прекращаются. Еще недавно такая светлая влюбленность все сильнее захватывается все темнеющей страстью. Странным образом эта повышенная страстность перерождается в митином сердце в подозрительную ревность к директору. С психологической точки зрения это перерождение вполне понятно. Распаляя себя тяжелым «дур-

маном» от «слишком многого», что они позволяли себе, они предают лик своей любви безлико-демонической космической похоти: Митя перестает быть катиным Митей, Катя перестает быть митиной Катей, что вполне понятно потому, что по существу неизбежно. Моим может быть только лик любви, безликое же в любимом человеке естественно принадлежит всем.

Не понимая, почему они мучаются, но чувствуя, что мука их потому так нестерпима, что для нее нет никаких причин, Митя с Катей решаются расстаться, чтобы «выяснить отношения». Решение это как будто бы возвращает им счастье: «Катя опять нежна и страстна уже без всякого притворства». Она даже плачет при мысли о разлуке и эти слезы делают ее «страшно родной», даже вызывают в Мите чувство вины перед ней.

Психологическая картина написана Буниным очень точно. Предлагая Мите разлуку, чтобы выяснить отношения, Катя своим женским инстинктом уже знает, что она расстается с Митей навсегда, что она уйдет от него к директору. Из чувства вины перед Митей происходит ее грусть и нежность, а из предчувствия горячей встречи с развращенным директором ее страстность. Митя по своей душевной простоте всего этого не понимает. Он не чувствует, что они расстаются навсегда и недоумевая, о чем плачет Катя, он чувствует себя перед ней виноватым.

6

Вторая часть повести (Митя в деревне) как будто поддерживает правильность моего понимания первой части. Чем дальше развертывается роман, тем яснее становится, что его тема — не первая любовь и не ревность, а безысходная мука безликого пола, тяготеющая над ликом человеческой любви.

Кто-то из критиков упрекал Бунина в том, что он в «Митиной любви» злоупотребил своим мастерством описания природы. Мне кажется этот упрек несправедливым потому, что в «Митиной любви» природа не фон (она вообще, как мы видели, не бывает у Бунина фоном), на котором происходит

Митина драма, а главное и наиболее активное действующее лицо романа.

С первых же строк, описывающих приезд Мити в деревню, Бунин отчетливо ставит все свои описания природы под знак космического пола:

«И пошел теплый, сладостный, душистый дождь. Митя подумал о девках, о молодых бабах, спящих в этих избах, обо всем том женском, к чему он приблизился за зиму с Катей, и все сказочно слилось в одно — Катя, девки, ночь, весна, запах дождя, запах распаханной, готовой к оплодотворению земли, запах лошадиного пота и воспоминание о запахе лайковой перчатки... Митя откинулся в задок тарантаса и сквозь слезы дрожащими руками стал закуривать».

Странно диссонируя с этим вступительным описанием природы, звучат непосредственно следующие за ним строки:

«Митя отсыпался, приходил в себя, привыкал к новизне с детства знакомых впечатлений родного дома, деревни, деревенской весны, весенней наготы и пустоты мира, опять чисто и молодо готового к расцвету. Да, даже и в эти дни Катя была во всем и за всем, как когда-то (девять лет тому назад и тоже весной, когда умер отец) долго была во всем и за всем смерть».

Через несколько страниц, на которых описаны первые темные искушения Мити и его тяжелая ревность к Кате, быть может свершающей с кем-нибудь свою отвратительную «животную любовь», Бунин снова возвращается к Митиным воспоминаниям о смерти, заканчивая их словами: «такое же (как в весну отцовской смерти) наваждение, — только совсем другого порядка, — испытывал Митя и теперь».

Несмотря на оговорку «только совсем другого порядка», основное «такое же» звучит у Бунина очень странно и страшно, ибо завершает жуткое описание покойника, «страшный, мерзкий, сладковатый запах», который долго не покидал «вымытого и много раз проветренного дома». Так связаны у Бунина любовь и смерть, связаны не в нетленности, а в тленности, объединены не Воскресением, а смертью, не ликом, а безликостью. И это страшное объединение метафизически глубоко верно: ведь Бунин соединяет в митиной памяти и митиной муке совсем не любовь и смерть, но пол и смерть. Половое же вожделение есть знак нашего рабства у смерти. «Похоть же зачавши рождает грех, а сделанный грех рождает смерть» (Св. послание апостола Иакова, гл. I, ст. 15).

С потрясающей силой раскрыта Буниным жуткая, зло-

вещая, враждебная человеку, дьявольская стихия пола. Десятая глава «Митиной любви», в которой Бунин рассказывает, как Митя «поздно вечером, возбужденный сладострастными мечтами о Кате», слушает «в темной враждебно сторожащей его аллее» изводящий душу вой, лай, визг свершающего свою любовь сыча-дьявола; как он (Митя) в холодном поту, в мучительном наслаждении ждет возобновления этого предсмертно-истомного вопля, «этого любовного ужаса» — принадлежит бесспорно к самым захватывающим и жутким страницам из всего написанного о том несказуемом, что именуется полом и над чем так редко одерживает победу любовь.

Но пол не только страшен и зловещ, он, кроме того, а может быть прежде всего, сладостен, певуч, прекрасен. Он не только зловещий ночной хохот и вопль сыча-дьявола, он и «цветущий сад», и томное цоканье соловьев вдали и вблизи, и немолчное, сладострастно-дремотное жужжание несметных пчел, и медвяный, теплый воздух, и простое ощущение земли под стопою и гулкое «ку-ку, ку-ку», как будто бы «разверзающее лоно всего весеннего мира».

Чтобы дать почувствовать ту горячую, нежную, замирающую страстность, с которой Бунин передает всюду разлитую в весенней природе тоску и сладость пола, надо было бы выписать не одну страницу из «Митиной любви», а потому я этого делать не буду. Мне важно лишь указать на характерное для Бунина ощущение глубокой связанности всех живых существ мира круговой порукой блаженного, но и мучительного пола: его солнечного ликования, — но и его предсмертного исступленного вопля.

«Утреннее солнце блестело ее (Катиной, Ф. С.) молодостью... свежесть сада была ее свежестью... все то веселое и игривое, что было в трезвоне колоколов, играло ее красотой, изяществом ее образа; дедовские обои требовали, чтобы она разделила всю ту родную, деревенскую старину, ту жизнь, в которой жили и умирали здесь; вся прелесть, вся грация, все то неизъяснимое, сияющее и зовущее, что есть в девичьем, женском существующем в мире, все было в этой немного змеиной головке, в ее прическе, в ее чуть вызывающем и вместе с тем невнятном взоре». «Едучи по селу с почты, в каждой идущей впереди девке небольшого роста, в движении ее бедер он с испугом ловил что-то Катино. В поле он встретил чью-то тройку, — в тарантасе, который шибко несла она, мелькнули две шляпки, одна девичья, и чуть он не воскликнул: Катя!»

И все это совсем не ассоциация, не дробные мигания переклткающегося сходства, а совершенно непосредственное, инстинктивное ощущение действительного единства всех существ, вечно несущихся в весеннем потоке тяжких и страстных желаний.

Но если и солнце, и сад, и колокольный перезвон, и старые обои, и шляпка в тарантасе, и движение бедер проходящей девки, — все это Катя, то почему же не Катя и мимолетное митино вожделение к моющей окно девке, и более сложное вожделение к Соньке, влюбленной в него и тем самым отчасти и близкой ему, почему же не Катя Аленка, при виде которой его — «как молния поразило нежданно и резко ударившее ему в глаза общее, что было, или только почудилось ему с Катей».

Это общее, конечно, не в том, что она «тоже невелика, подвижна», а в том, что в ней слышно Мите то же самое «страшное, дивное, женское», что «так жадно влечет его к Кате».

В своей очень интересной статье «О Митиной любви» З. Гиппиус, разбирая наряду с другими вещами «Митину любовь», высказала, между прочим, мнение, что Бунин, — «король изобразительности», «король данного», — не осилив в своем романе «преображения действительности», изобразил ее ухудшенной; написал то, чего не бывает. По мнению З. Гиппиус, «влюбленный юноша, впервые ощутивший» веяние нездешней радости, «непременно делается целомудренным, до дикости, страстно целомудренным». А потому и Митя должен был бы сразу отскочить от старосты, соблазняющего его «покупкой девки», должен был бы бежать от лесника, зажав руками уши; до «шалаша» он, пожалуй, докатиться бы еще мог, но в последнюю минуту ему должна была бы изменить «физиологическая воля».

В каждом действует свой опыт, и у каждого потому своя действительность. Мне совершенно ясно, что З. Н. Гиппиус не права, а Бунин прав, но доказывать это, конечно, не приходится. Хотелось бы только, в целях выяснения собственной мысли, отметить, что обвиняя Бунина в огрублении действительности, З. Н. Гиппиус сама огрубляет очень сложный, очень тонкий бунинский рисунок. Влюбленный юноша целомудренным, конечно, становится, и своей Кати на «девку вообще» по уговору старосты, конечно, не сменит. Но раз-

ве Митя циничен, разве он, действительно, ходит «высматривать» девку, разве он только с «неловкостью» говорит о деньгах и разве он не делает попытки бежать от лесника, заткнув уши? На мой слух, по крайней мере, бунинский рассказ о митином падении звучит совершенно иначе, чем критический пересказ этого рассказа у З. Н. Гиппиус.

Когда староста впервые предлагает Мите свести его с «девкой», он «не отказывается и опускает глаза к книге», когда староста повторяет свое предложение, он называет его про себя «вполне идиотом»; принимая из его рук почту, среди которой нет письма от Кати, Митя твердо решает: «застрелюсь». В избе у лесничего Митя чувствует себя отвратительно, и на замечание старосты: «Молчите, наша будет, верное слово», он отталкивает его, выходит из сеней, останавливается на пороге и не знает, что делать: «Подождать ли еще немного, или уехать одному, а не то просто уйти пешком?» Нет, Митя соглашается на Аленку, конечно, не по старостиному уговору. Рисунок Бунина на этом переходе гораздо сложнее и нежнее:

«В десяти шагах от него (от Мити, остановившегося на пороге) стоял густой, зеленый лес, уже в вечерней тени, и оттого более свежий, чистый, прекрасный. Чистое, погожее солнце заходило за его вершины, сквозь них лучисто сыпалось его червонное золото. И вдруг гулко раздался и раскатился в глубине леса, где-то, как показалось, далеко на той стороне, за оврагами женский, певучий голос, и так призывно, так очаровательно, как звучит он только в лесу по летней вечерней заре...»

Все это, после пьяной избы вдруг увиденное, вдруг услышанное, вдруг чистотой, красотой и томлением за сердце схватившее, было для Мити, конечно, не Аленкой, а Катей. Соскочив с порога и побежав по цветам в лес, на голос, на чей-то протяжный, влекущий, страстный призыв, Митя, конечно, бежал навстречу Кате и спрашивая, «задыхаясь», внезапно представшую ему Аленку, что она делает, он болью и восторгом своего сердцебиения горел, конечно, о Кате.

Остаток дня он, правда, все время упорно думал только о том, что будет завтра вечером, но ночью, во сне, он видит себя «висящим над огромной слабоосвещенной пропастью, которая все светлеет и светлеет, становится все многолюднее, радостней и наполняется отдаленной медлительной му-

зыкой». Трепеща от умиления, Митя поворачивается на другой бок и опять засыпает.

Этим сном (а ведь сон так показателен для содержания истекшего дня) Бунин вторично как бы омывает душу Мити от старостиного цинизма.

Да, конечно, пол — смерть, пол — грех, он же и музыка, и Бунин с большой верностью показывает, как музыка пола приводит Митю ко греху и смерти.

Конечно, наряду с этой метафизической линией «король данности» тщательно выписывает и другую — бытовую. Митя поддакивает старосте, старается развязно, но неумело, подделаться под его циничный тон, куражится перед ним и как барчук, и как хозяин, но и стесняется его, как мальчишка и гимназист. Но все это в Мите поверхностно и совсем не цинизм, не бесстыжесть. Говоря со старостой о любви и девках его, старостиными словами, Митя чувствует и любовь, и девок, совсем, конечно, иначе. В его предчувствии звучит такая мучительно-восхищенная напряженность чувственности, такая собранность всего бытия в одну точку, что нам становится до конца понятным, как в этом средоточии Аленка нераздельно сливается с Катей. Метафизически это слияние страшный грех, за который Митя и расплачивается, но психологически оно в юноше вполне понятно.

И все же эта чувственность, владея телом Мити, не захватывает его души; «страшная сила желания не переходит в желание душевное, в блаженство». Митя подымается «совершенно пораженный разочарованием».

Весь следующий день он страшно, неутешно плачет, неприкаянно бродит, без единой кровинки в лице, с заплаканными, безумными глазами. Он чувствует, что все навек кончено (и не только потому, что Катя написала, что уезжает, но и потому, что было это страшное и смертоносное с Аленкой), и нет предела его отчаянному бессилию и нежности к единственной Кате, — и отвращения к ней (к ней, решившейся бежать с «ним», но и к ней, обернувшейся в его вожделении Аленкой и так жестоко разочаровавшей его душу, убившей ее).

В «шалаше» сразу же оборвалась сладостная, завораживающая музыка пола, единая по весне во всех живых существах, та же в Кате, Соньке, Аленке и потому влекущая Ми-

тю, влюбленного в Катю, и к Аленке, и к Соньке, к Кате в Аленке и в Соньке.

Остался один грех, смертный грех предательства лика любимого человека безликому полу, смерти.

Конец романа со слов «и стало быстро темнеть», написан с потрясающей силой. Душевная боль Мити, переходящая в болезнь, в жар, в летаргическое оцепенение, раздвоение времени на два времени, дома на два дома и Мити на душу и тело, — все это при чтении переживаешь как-то совершенно особенно, всем составом своего существа: фантазией, душевной болью и телесным ознобом.

Митин дух в страшной тоске, но тело полно физиологической памяти о «шалаше». В полусне, полубреду, он чувствует, что идет «по какому-то чужому залу вслед за уходящей от него молоденькой нянькой» (к своей няньке было первое, детское, митино вожделение), которая, не воплощаясь до конца в Аленку, вдруг оборачивается женщиной, — не Катей ли? — с припудренным личиком и обнаженными плечами, в шелковой желтой юбке, в туфельках на высоких каблуках, вечерних ажурных чулках.

Бодро и жутко оглядываясь, входит бритый господин в смокинге, развязный, наглый, обнимает (ну, конечно же, Катю!) за талию; она, зная, что будет, робея и стыдясь, охватывает его шею, всем телом прижимается к нему и... и Митя, всей душой чувствуя чудовищную противоестественность соития, все же как будто бы разделяет его с бритым, ненавистным господином.

В этом конце есть очень большая психологическая тонкость. В каком, по своему стилю уже трагедийном, ощущении великой справедливости слепой судьбы, сливает Бунин Митю (как бы в отмщение за то, что сам Митя слил в своем вожделении любимую Катю с купленной Аленкой) с образом ненавистного ему бритого господина; в страшном кошмаре своего ночного раздвоения Митя как бы берет Катю, но берет ее не в своем собственном образе, а в образе своего соперника.

В этом гнусном слиянии не только двух женщин, но себя и своего соперника, смертоносная стихия безликого пола окончательно торжествует над ликом митиной любви. Это

торжество и уводит Митю из жини. Нет, значение «Митиной любви» совсем не только в том, что в ней мастерски рассказана несчастная любовь запутавшегося в своих чувствах гимназиста, но в том, что проблема митиного несчастья включена Буниным в трагическую проблематику всякой человеческой любви.

БОРИСУ КОНСТАНТИНОВИЧУ ЗАЙЦЕВУ —

К ЕГО ВОСЬМИДЕСЯТИЛЕТИЮ

Всякий подлинный писатель, писатель от рождения и по призванию, отличается от пишущего и пописывающего рассказы, романы и статьи дилетанта тем, что его можно сразу же узнать по тому особенному воздуху, которым дышат его строки и который мы вдыхаем, читая его. Б. К. Зайцев большой, настоящий писатель, потому что все его вещи исполнены своей особой атмосферы и написаны особым почерком. Было бы однако неверно говорить, что почерк Зайцева во всех вещах один и тот же. Почерки «Голубой звезды», «Улицы Святого Николая», «Анны» и «Древа жизни» весьма различны: все они явно зайцевские, но Зайцев являет себя в них весьма по-разному. Если бы это было не так, зайцевский стиль давно превратился бы в манеру. В превращении стиля в манеру еще Гете усматривал смерть искусства.

Для стиля Зайцева характерен задумчивый подернутый грустью лиризм. Зайцевская печаль всегда медитативна. Эти свойства Зайцева усиливаются по мере приближения описываемого сюжета к России. Лиризму не свойственны размашистые жесты и внезапные удары голоса. В лиризме Зайцева больше вздоха, чем стона. Печаль его светла.

Природа лиризма родственна природе музыки. «Голубая звезда» и «Дом в Пасси» исполнены зайцевской музыки. С этой музыкой связана и степень пластичности выведенных им персонажей. Они очень видны, очень пластичны, как в психологическом, так и в социологическом смысле. Но они

пластичны пластичностью барельефа, а не скульптуры. Они как бы проплывают перед читателем, но не останавливаются перед ним. Они не скульптурны. Их нельзя обойти кругом. В искусстве Зайцева, взятом в целом, нет толстовского начала. Но это не недостаток его творчества, а его особенность, связанная прежде всего с религиозной настроенностью его души. Двухмерное изображение Алексея-Божьего человека на иконе вполне естественно, но Божий человек, трехмерно высеченный из мрамора, уже проблематичен.

Особенной взвихренной музыкой исполнена «Улица Святого Николая». Короткие предложения, все главные, придаточных нет, несутся с быстротой предгрозовых туч: «Страшный час, час грозный — смертный час — призыв». Но эта взволнованная революцией музыка исполнена, что может быть не каждый сразу заметит, чуть ли не в каждой фразе молниеносными анализами октябрьских дней. Даны и партии и отдельные люди. Слышен бокальный звон предреволюционных либеральных банкетов в «Праге», но и тяжелый шаг командора подходящей революции.

Зайцева очень часто называют акварелистом. Это определение верно, как характеристика общего фона зайцевского творчества. Но вот «Анна», — одна из лучших, написанных Зайцевым, но быть может не типичных зайцевских вещей, — очень далека от акварели. Это уже настоящая масляная техника. В этой повести первых революционных лет все образы трехмерны; они не реют в воздухе, но тяжело оседают к земле. Латыш-фермер, честная докторша, от которой пахнет гуманизмом и йодоформом, горячая русская девушка Анна — все эти образы исполнены стереоскопической пластичности. Сцена, в которой Марта с Анной режут свиней, чтобы они не достались советам, написана так, что сквозь нее видно, как большевики убивают людей. Второй такой вещи у Зайцева нет, но ее отголоски есть в других рассказах, того же периода.

«Тишина», «Древо жизни» — это возврат Зайцева на свою исконную духовную родину, возврат в предреволюционную Россию, в близкую Зайцеву с юных лет греко-латинскую Европу и в православную церковь. Триединому образу этого мира, как он раскрывается не только в беллетристических произведениях Зайцева, но прежде всего в «Афоне», в кни-

ге об Италии и в его трех монографиях о Жуковском, Тургеневе и Чехове, и посвящена, в качестве привета Зайцеву к его восьмидесятилетию, моя статья.

Когда Глеб, как Б. К. Зайцев именует себя в своем автобиографическом романе «Путешествие Глеба», после тяжелой болезни в 1922 году уезжал за границу, он вероятно надеялся, что еще вернется, как надеялись и мы, осенью того же года административно высланные писатели и ученые. Мечты всех нас не сбылись и утешать себя надеждой, что они еще сбудутся, больше не приходится. Но все же есть у нас свое эмигрантское утешение, которое я благодарно почувствовал, перечитывая наиболее любимые мною произведения Бориса Константиновича. Большевистская власть изгнала Зайцева за пределы родины, но родина, породившая и выпестовавшая его, ушла с ним на чужбину и на чужбине явила ему свое «заботой отуманенное прекрасное лицо».

«Эмиграция, — пишет Зайцев, — дала созерцать издали Россию, вначале трагическую, революционную, потом более ясную и покойную — давнюю, теперь легендарную Россию моего детства и юности. А еще далее в глубь времен — Россию «святой Руси», которую без страдания революции может быть и не увидел бы никогда».

«Святая Русь» — термин славянофилов, еще в большей степени термин Достоевского, но у Зайцева он значит нечто иное. В зайцевском патриотизме нет ни политического империализма, ни вероисповеднического шовинизма, ни пренебрежительного отношения к Европе. Его патриотизм носит чисто эротический характер, в нем нет ничего кроме глубокой любви к России, даже нежной влюбленности в нее, тихую, ласковую, скромную и богоисполненную душу русской природы, которую Зайцев описывает отнюдь не как «передвижник»-реалист, но с явным налетом творческой стилизации. То, что он говорит о русском яблоневом саде, распространимо на всю русскую природу. Вся Россия для Зайцева — некий «скромный рай». Метель у него не просто метель, а некое «белое действо». Ока впадает у него не в Волгу, а в вечность, жеребенок на холме — не просто жеребенок, а призрак.

«Орион», «Сириус», «голубая звезда Вега» вечно сияют у Зайцева над скромной нищетою русской земли, удостаивая ее и украшая за ее тишину.

Особенность зайцевских описаний природы в том, что, несмотря на их чуждую Чехову тронутость «символическими ознаменованиями», они никогда не теряют своей простоты и естественности и не приобретают патетического или хотя бы только возвышенного характера. Вот завязло колесо телеги в непролазной русской грязи, застрял на этом колесе и глаз писателя, а он восклицает, даже с каким-то особым лирическим волнением: «Что же поделаешь! Это родина, Россия!» Так восклицает, что невольно и сам подумаешь: не дай Бог начать у нас прокладывать шоссе или строить вместо задумчивых паромов железнодорожные мосты через реку. Тогда все пропадет.

Редкая среди русских писателей начала века встреча близкого Чехову импрессионистического реализма с явно символистическими моментами указывает на то место, которое Зайцев сразу же занял среди близких ему писателей.

Хотя Зайцев, как он рассказывает в заметке «Молодость в России», принадлежал к московской группе писателей-реалистов, генеральный штаб которой находился в горьковском издательстве «Знание», он с ними имел мало общего, хотя в молодости и отдал обязательную дань революционным увлечениям. Подобные черной молнии буревестники никогда не носились над его творчеством; в своих романах он никогда не занимался социальными анализами политической и экономической отсталости России, очень отличаясь в этом отношении от Горького, Шмелева, Куприна, Юшкевича и многих других. Стоя политически на правом фланге этих писателей-общественников, он, однако, как сам отмечает, вместе с Леонидом Андреевым представлял собою «левое модернистическое крыло», как стилистически, так и миросозерцательно очень еще далекое от символизма, но все же чем-то с ним перекликающееся. Сближая себя с Андреевым, Зайцев сближает Андреева с Александром Блоком.

«На самых верхах культуры, — пишет он, — Блок, может быть, выражал уже роковую трещину, которую простодушнее и провинциальнее выражал Леонид Андреев: все-таки они друг к другу тяготели, что-то у них было общее».

Это общее, соединявшее Блока, Андреева и Зайцева было, как мне кажется, не столько ощущение «роковой трещины», которую чувствовали и все социалистические буревестники, сколько чувство наличия в жизни и прежде всего в истории некоей сверхисторической реальности. Блоку это чувство подсказало образ Христа во главе красноармейцев:

«В белом венчике из роз
Впереди Исус Христос».

На этот образ (из дневника Блока мы знаем, что появление Христа к концу поэмы для самого Блока было неожиданно и неприятно и что он долго ждал, чтобы Христос ушел из поэмы, чего тот, однако, не сделал) напала в свое время почти вся антикоммунистическая Росиия, но вряд ли с достаточным основанием. Признавая, что без революции он, быть может, никогда не почувствовал бы святой Руси, Зайцев в сущности довольно близко подходит к вере Блока, что революция в своих бессознательных глубинах чем-то связана со Христом. Надо только, как правильно пишет Л. Ржевский, рассматривать «Двенадцать» не как поэтический репортаж, а как символ еще далекого грядущего возрождения. Лично мне думается, что не только Блок цикла России и стихов об Италии, но даже Блок «Двенадцати» все же много ближе Зайцеву, чем Леонид Андреев, от которого Борис Константинович весьма отличается своим духовным аристократизмом или, скажем проще, культурой. Что у Андреева был талант и даже очень большой талант, отрицать нельзя; почти в каждой из его вещей найдется несколько изумительных страниц, но в целом его творчество — плод обязательной эпохальной наглости («Капитанская дочка надоела, как барышня с Тверского бульвара») и мучительной миросозерцательной изжоги, вызываемой «проклятыми вопросами» жизни, — производит тяжелое впечатление. Сплющенный Достоевским — карамазовским неприятием мира и защитой зла старцем Зосимой, — Андреев то вскинет кулаки отца Василия Фивейского против «несуществующего Бога», то провозгласит устами желторотого студента: «Стыдно быть хорошим». Причислять Андреева к символистам, хотя бы в том приблизительном смысле, в каком это возможно по отношению к Зайцеву, нельзя. «Царь-голод», «Красный смех», «Жизнь человека» — все это отнюдь не видимые ознаменования вещей невидимых, а густо, разма-

шисто, красочно, но часто и весьма аляповато написанные изображения того жизненного хаоса, в котором жил и которым мучился Андреев. С символизмом эти плакатные аллегории имеют мало общего. Не чувствуется за ними никаких далей, — ни исторических, ни культурных. Иногда, правда, мелькнут влияния Ницше, Шопенгауэра и более сильное Эдгара По, но все это так: «то флейта слышится, то будто фортепьяно», не больше.

Почти так же выгодно, как от Андреева, отличается Зайцев и от Шмелева, которого патриотически настроенная церковная эмиграция в общем предпочитает Зайцеву. И тут дело опять-таки не в размерах таланта, а в различии духовных обликов обоих писателей. Открытый и выдвинутый Горьким Шмелев сразу же, как и Андреев, занял левую позицию. Революцию он не только предвидел, но и с нетерпением ждал. Когда же она пришла не такой, какой она ему виделась, он, писатель крестьянского корня, со слепой страстностью восстал против нее. Оставаясь по темпераменту революционером, он стал ярым почвенником: патриотом и церковником. Но так как почва революции не терпит, то в его патриотизм и в его православие не могли не ворваться ложные ноты. Праведная любовь к родине-матери у него обернулась заносчивым шовинизмом и похвальбою славянской русской кровью, а православная вера — той чрезмерной эмоциональной душевностью, для которой евразийцы изобрели весьма красочный и точный термин «бытового исповедничества». Нет спору — картины бытового исповедничества написаны Шмелевым с громадным талантом, горячо, искренне, ярко, но до мистически-духовного плана веры они едва ли возвышаются, — а ведь веровать можно только в дух, а не в быт.

Я подробнее остановился на реалистах-знаньевцах, Андрееве и Шмелеве, чтобы определить то место, которое Зайцев занимает в русской литературе. Я уже сказал, что за Андреевым не чувствуется ни дали истории, ни дали культуры. Его сумбурно-вдохновенное, незадачливо-талантливое творчество — это фонтан, бьющий из собственного подземелья. То же самое можно сказать и о творчестве Шмелева — оно тоже выросло на сочном подножном корму, — но никак не о Зайцеве. За ним стоит как даль истории, так и даль культуры. Имя этой двойной дали, завещанное ему родом его ма-

тери — Данте Аллигиэри. Этим величайшим поэтом своего времени (1265—1321), многосторонним ученым — богословом, философом, историком, литературоведом, — и приговоренным к смертной казни эмигрантом, Зайцев и как исследователь, и как переводчик с неустанным благоговением занимался всю свою жизнь.

В «Древе жизни» есть замечательные страницы о встрече Глеба с Данте. Психологически и художнически весьма интересно, что описание этой встречи Зайцев начинает словами: «Данте встретил Глеба», а не как было бы более естественно — «Глеб увидел памятник Данте».

«Данте стоял на каменном пьедестале в венке из лавра, всегда похожем на терновый венец... Данте был безглаголен... Глеб сидел, молчал и сам наполнялся безглагольною вечностью... Данте смутно белел в нескольких шагах — и в этой тишине вдруг сверху медленно, винтообразно, кружась в полете, несколько таинственно начало спускаться голубиное перо — маленькое и легкое, оно село на плечо Глеба. Оно было почти невесомо. Откуда пришло? Голуби спали... Глеб снял его в некоем волнении. Данте безмолвно стоял. Данте был совершенно безмолвен».

На следующее утро Глеб рассказал о случившемся жене и дочери и показал им перо, принятое женщинами не то как посвящение, не то как обещание помощи и охраны. Но чтобы никто не подумал, что и сам Зайцев мог придать спустившемуся к нему перу такое символическое значение, он к словам Элли: «Мы его всюду будем возить с собой и будем его любить», целомудренно прибавляет: «Элли любила такие штуки».

Надо ли говорить, что образ Данте неразрывно связан у Зайцева с образом Италии, его второй духовно-астральной родины. О ней он написал очень живую личную, проникновенную книгу, кончающуюся такими близкими всем, кто живал в Ассизи, словами:

«Смерть грозна и страшна везде для человека, но в Ассизи принимает очертания особые — как бы легкой радужной арки вечности».

Как глубоко ни любил зайцев Данте и Италию, он, конечно, никогда не был русским западником, хотя бы уже потому, что любимый нашими западниками Запад был, если не считать русских католиков, порождением атеистического про-

свещения XVIII века. Но, как было уже сказано, нельзя причислять Зайцева и к славянофилам. В нем две души: поклонник древней Эллады, он одновременно и исповедник византийского православия. Это творческое единодушие отнюдь не означает миросозерцательного двоедушия, как прекрасно показал в своей обстоятельной рецензии на «Афон» Федотов. Да, он прав: Зайцев действительно принес на Афон смиренную готовность принять, не рассуждая, открывшийся ему особый мир, но в то же время и зоркий взгляд, изощренный только что проплывшим перед ним волнующим образом Эллады и опытом давних итальянских странствий. Паломник Зайцев повествует о ночных службах, о бессонном, голодном трудовом подвиге Афона, аскетически суровом, как встарь. А художник запоминает очарование фракийской ночи, горизонты моря, ароматы жасминов и желтого дрока и ему сладко улавливать сквозь напевы заутрени звук мирской — дальний гудок парохода. После поэзии послушания, трудов и поклонов — вдруг перед фресками Панселино долго сдержанный возглас: «Гений есть вольность!» Нет преграды — все возможно, все дозволено.

До чего глубоко жило в Зайцеве это чувство свободы доказывается тем, что свой «Афон», с его широко открытым видом на древнюю Элладу, он писал после работы над житием Сергея Радонежского (книга вышла в Париже в 1925 году), потребовавшей от него тщательного изучения житийной литературы. Этот же святоотческий мир породил один из лучших рассказов Зайцева «Алексий — Божий человек», дальние — по духу — родственники которого постоянно встречаются в рассказах Зайцева.

Историки литературы очень любят исследовать вопросы о зависимости писателей друг от друга и о влиянии предшествующих на последующих. Мне лично эта литературоведческая традиция представляется малопродуктивной даже и с чисто научной точки зрения. То, что один писатель своим творчеством напоминает другого, очень часто объясняется не влиянием, не воздействием одного на другого, но сродством их душ, а потому и стилей. Стиль и душа неотрывно связаны друг с другом. Установление этих созвучий гораздо важнее,

чем установление влияний. О том же, кто из русских писателей Зайцеву наиболее созвучен и за что им любим, он сам рассказал в своих трех монографиях о Жуковском, Тургеневе и Чехове.

Написаны все три монографии по-зайцевски. Не извне, а изнутри. С интуитивным проникновением в жизненные судьбы любимых им авторов и с повышенным вниманием к религиозным темам их творчества; по отношению к Чехову это подчеркивание религиозной темы кажется на первый взгляд не вполне оправданным, но при более глубоком проникновении в зайцевское понимание Чехова, оно все же убеждает. Очень важно и ценно в этих монографических работах Зайцева и то, что жизни писателей и развитие их творчества даны на тщательно изученном и прекрасно написанном фоне русской культурной и общественной жизни. Это прежде всего относится к Тургеневу и к Жуковскому. В меньшей степени — к Чехову. Но все же и за ним стоит фон нашего времени.

Считая Жуковского истоком русской поэзии, Зайцев не преувеличивает ни его художественного дара, ни числа его бесспорных творческих удач. Он лишь отмечает особенности его поэтического дарования: «легкозвонную певучесть» его голоса, «летучий сквозной строй» его стиха и «спиритуалистическую легкость» его поэзии. Восхваляет он его лишь указанием на то, что в Жуковском впервые раздались те звуки, что создали славу великого Пушкина. Жуковский, — пишет Зайцев, — русский Перуджино, через которого войдет, обгоняя и затемняя его, русский Рафаэль.

Тхоржевский в «Истории русской литературы» упрекает Зайцева в том, что он в своей «мастерской книге» о Жуковском стилизует поэта под святого. Упрек этот, мне кажется, неверен уже потому, что Зайцев многократно называет Жуковского романтиком. Романтизм же, не отделимый от той или иной формы религиозности, со святостью никак не соединим. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно попытаться назвать Серафима Саровского романтиком. А кроме того, Зайцев подчеркивает, что Жуковский —

«Скорее прожил жизнь около церкви, чем в церкви». «Церкви он несколько боялся, как бы стеснялся, духовенство знал мало... Его религиозность носила всегда очень личный характер»...

Одной из наиболее характерных черт этой личной религиозности Жуковского надо считать прирожденное целомудрие. «В 22 года никаких Лаис и Дорид пушкинской юности» и ни одной «Афродиты Пандемос, в поощряющих условиях крепостной распущенности». Характерна для Жуковского также его исключительная покорность судьбе и терпеливое несение ее привередливых решений. Долгие годы ждал он, что его далекая родственница, Маша Протасова, станет его женой, но умолить ее мать на согласие не смог. Когда Маша без большой любви вышла замуж за милого доброго профессора Дерптского университета Мойера, Жуковский и его светло и благодарно принял в свою душу. Был он и исключительно добр. Когда сестра Маши выходила замуж, он продал свое небольшое владение, чтобы помочь бесприданнице. Освободил он и своих крестьян от крепостной зависимости.

Жуковский жил в очень бурное время — французская революция, Отечественная война, декабрьское восстание, — и жил он в нем внешне весьма активно. Редактировал «Вестник Европы», участвовал в Бородинском сражении; попав в штаб Кутузова, писал приказы по воинской части; 32-х лет был приглашен ко двору, куда впоследствии переехал в качестве воспитателя наследника, будущего царя Александра II. Подолгу живал Жуковский и за границей. Встречался с Гоголем в Риме, с Тютчевым в Париже. Чувствовал себя всюду очень хорошо, как бы дома, но одновременно все же и странником, готовым в любой момент покинуть милую землю. «Всегда, с раннего детства, — подчеркивает Зайцев, — ощущал Жуковский остро бренность жизни». Всегда жило в нем сознание, что есть нечто сильнее смерти.

Вчитываясь в зайцевскую монографию, я не раз спрашивал себя, чем объяснить ту легкость и то благородство, с которыми Жуковский справлялся со своей в личном плане трудной, а в историческом плане даже и бурной жизнью. Никакими исключительными силами он не обладал: ни полновесной верой, ни лично выношенным глубоким миросозерцанием, ни непоколебимой волей; не было в нем никакой твердыни, ни гранитной, ни стальной, — а вот справлялся же! С пленительной «спиритуалистической легкостью», с сомнамбулической уверенностью вел он «по звездам» свой корабль к последней земной гавани, «откуда в таинственном благо-

образии и отчалил» к далеким берегам. Этим замечательно нарисованным образам Жуковского Зайцев много сказал и о себе.

«Жизнь Тургенева» — вещь не менее интересная и существенная, чем «Жуковский». Кто ее прочтет, узнает очень много точного, а быть может для себя и нового о духовной жизни России первой половины XIX века. Ее общественно-политический и культурный фон разработан быть может еще тщательнее, чем в монографии о Жуковском. В книге вряд ли отсутствует хотя бы только одно более или менее значительное имя тургеневской эпохи. Объясняется обилие выведенных Зайцевым в его «Тургеневе» лиц тем, что Тургенев подолгу живал за границей, в Германии, где учился в университете, в Италии, в Париже и Лондоне, всюду встречаясь с эмигрантами и легко врастая в среду западноевропейских писателей.

Само собой разумеется, что духовное становление Тургенева, рост его славы, достигшие своего апогея после выхода «Дворянского гнезда», а в дальнейшем расхождение либерала-западника с революционным течением молодежи, нападки на «Отцов и детей» и «Новь», пушкинские торжества, чувство обиды на родину, одиночество, знаменитое «Довольно», так зло осмеянное Достоевским, воссозданы Зайцевым с увлекательной живостью и осмотрительной справедливостью, но не в этом значение книги. В ней важен и интересен не образ всем образованным людям известного Тургенева — западника, либерала, позитивиста и вдумчивого наблюдателя быстрых изменений в обществе, но иной, как бы ночной образ Тургенева с его страхами, страстями, печалями и причудами. Этот образ заинтересовал Зайцева в связи с его собственными проблемами, между прочим, как мне кажется, и с взаимоотношением благодатной любви и легкой смерти. Это значение ночного Тургенева для творчества Зайцева заставляет нас глубже вникнуть в его работу о нем.

В 1848 году, вращаясь в Париже в кругу Анненкова, Герценов, Тучковых, Тургенев производил странное впечатление, совсем не вяжущееся с его общественным обликом барина, западника и либерала. У Н. А. Тучковой он устраивал всякие «штуки»: просил позволения кричать петухом, вле-

зал на подоконник и замечательно кукарекал, драпировался в мантию и разыгрывал сумасшедшего. Огромные серые глаза его сверкали, он изображал страшный гнев. Никого это не забавляло и никому от этого не было смешно, вероятно всем было очень грустно. Наталья Александровна Герцен, которой тургеневские выходки были особенно не по душе, находила, что в нем чувствуется что-то холодное и неживое. Зайцев об этом прямо не говорит, но он все же между строками как будто указывает на то, что впечатление холодности и безжизненности Тургенев производил оттого, что в нем с ранних лет жил страх смерти.

Уже во время путешествия из Петербурга в Любек, когда на пароходе вспыхнул пожар, он, хотя положение было отнюдь не остро опасное, неистово кричал: «Не хочу умирать, спасите!» Только еще сорока лет от роду он, путешествуя по Италии, «упорно думал о смерти». Эти думы и страхи вызывали в нем жуткие галлюцинации. Беседуя за столом, он видел рядом со своим собеседником его скелет; еще страшнее, что иногда, очевидно не справляясь с собой, он совершал как будто совсем уже безумные поступки.

Живя в Париже в одинокой комнате, он как-то насмерть загрустил. Шторы в комнате раскрашены, разные фигуры изображены, узорные, очень пестрые. Он смотрит, смотрит, потом подымается, отрывает штору, делает из нее длинный колпак, аршина в полтора, становится в нем носом в угол и стоит. «Тоска стала проходить, мало-помалу водворился какой-то покой. Наконец, мне стало весело». Что все это значит? «Вот вам и голубоватые ,Записки охотника'» — восклицает Зайцев, заканчивая рассказ.

Изредка становиться в угол, спиной к миру, Тургенев, конечно, мог. Но нормально он жил, обернувшись к нему лицом. О том, как он себя чувствовал под конец жизни в мире, свидетельствует выписка из дневника 1877 года:

«Полночь. Сижу за своим столом, а на душе у меня темнее темной ночи. Могила словно торопится поглотить меня; как миг какой-то пролетает день, пустой, бесцельный, безответный. Смотришь, опять вались в постель. Ни права жить, ни охоты нет: делать больше нечего. Нечего ожидать и нечего даже желать».

Эти потрясающие строки пишет отнюдь не смертельно больной Тургенев. Только год тому назад он виделся в Рос-

сии с баронессой Вревской, которой спустя год, т. е. в том же году, которым датирована выписка из дневника, писал: «С тех пор как я Вас встретил, я полюбил Вас дружески и в то же время имел неотступное желание обладать Вами». В 78-м году он торжествует на международном литературном конгрессе в Париже, где, будучи избран вицепредседателем, произносит свою известную речь о русской литературе: «Сто лет назад мы были вашими учениками, теперь вы нас принимаете, как своих». После парижского конгресса он едет в Россию, где дважды дружески гостит в Ясной поляне. Во второй приезд вместе с Толстым, работающим над изложением своего евангелия, он ходит на тягу. «Почему, — прибавляет Зайцев, — мирных птиц, любовью влекомых, стреляли непротивленец Толстой и отдавший свою жизнь любви Тургенев, понять нельзя». В 1880 году Тургенев участвует в открытии памятника Пушкину. Перечисляя все эти доказательства, что Тургенев, ждавший смерти, проявлял все же большую деятельность и испытывал лирические чувства, нельзя умолчать о его последнем увлечении Марией Гавриловной Савиной. В феврале он часто виделся с нею в Петербурге, а через некоторое время, встретив ее на вокзале в Мценске с букетом цветов, сел в поезд, чтобы проводить ее до Орла.

Баронесса Вревская и знаменитая актриса Савина — лишь два последних имени в списке тех значительных русских женщин, которые любили Тургенева и как бы старались вернуть его на родину. За год до встречи Тургенева с Виардо, в Тургенева страстно, вдохновенно, с налетом мистической религиозности влюбилась Татьяна Бакунина, сестра знаменитого анархо-коммуниста. Тургенев сначала было откликнулся, но потом отошел. Двенадцать лет спустя он чуть было не женился на крестнице Жуковского, Ольге Александровне Тургеневой, девушке тихой и глубокой, душевно близкой Лизе Калитиной и Тане из «Дыма». Дело зашло так далеко, что Тургенев уже говорил со старым Аксаковым о возможности брака, но решительного шага в последнюю минуту все же убоялся.

В несколько другом, более сложном ключе протекали его отношения с графиней Ламберт. Накануне отъезда в Париж, он писал ей:

«Ах, графиня, какая глупая вещь потребность в счастьи, когда веры в счастье уже нет». В следующем письме развивал ту же мысль:

«Как оглянусь я на свою прошедшую жизнь, вижу, что я ничего больше не делал, как гонялся за глупостями. Дон Кихот, по крайней мере, верил в красоту своей Дульцинеи, а наши Дон Кихоты и видят, что их Дульцинея урод, а все бегут за нею». Так он и уехал, сознавая, что «лучше было бы не ехать, а быть может, продолжать свой утонченный роман с графиней».

Метафизики, психологи и поэты согласны в том, что любовь, которой живет человек, глубоко связана со смертью, которая его ждет. То, что любовь Тургенева к Виардо, знаменитой певице с потрясающим голосом и громадными черными, завораживающими глазами, не была в силах освободить Тургенева от преследующего его страха смерти, а скорее усиливала этот страх, как будто бы разрешает предполагать, что чувство, которое его приковывало к Виардо, было не подлинной любовью, а лишь одержимостью. Если бы оно было подлинной любовью, зачем бы Тургеневу отзываться на любовь тех женщин, которым он нравился? Не был же он просто салонным Дон Жуаном, любившим в полумраке дамского будуара чувствительно поговорить о нежных и грешных тайнах любви? Быть может ему бессознательно все же хотелось освободиться от гипноза Виардо, которая вряд ли его любила: деля его с мужем, она кроме того и изменяла ему. На все эти вопросы в книге Зайцева можно найти много намеков и прикровенных домыслов.

Еще в раннюю берлинскую эпоху, когда Тургенев писал стихи, у него вырвалась строчка: «Но я как небо жажду веры». Вера не пришла. Тургенев прожил жизнь если и не атеистом, то все же религиозным агностиком, верившим, однако, в реальность сверхчувственного мира. Зайцев думает, что он не только верил в него, но даже его знал. Открывался ему этот мир однако не в церкви, но в любви. «В глазах любимой женщины открывалось не только сверхчувственное, но и само божество». В этом отношении он бесспорно являлся предшественником Владимира Соловьева. Имени Соловьева Зайцев не называет, но указывает на то, что в сверхчувственном понимании любви Тургенев был близок к Данте. В кругу своих парижских друзей, знаменитых писателей, изощренных гастрономов в искусстве любовных утешений, он твердо отстаивал свою мистическую эротику. И все же опыта подлинной любви он был лишен. Зайцев объясняет это тем, что высшую силу мира Тургенев не чувствовал и как «всемогу-

щего светлого Бога» не постигал. Она ощущалась им началом слепым и безжалостным. Этой мрачной безжалостностью надземного мира объясняются, по мнению Зайцева, и все странности тургеневской жизни, и такие его художественные произведения, как исполненные ужаса «Призраки» и «Фауст» с его сумрачным, хотя и глубоким торжеством. Правда, нечто иное, более светлое иной раз как будто брезжило в душе Тургенева. Если бы он совсем не знал этого света, он не смог бы написать «Дворянскаго гнезда», не мог бы создать тишайшего и христианнейшего образа Лизы Калитиной. В ту римскую зиму, в которую он писал «Дворянское гнездо», ему как бы приоткрылась дверь, которая вела к религии, но он остановился на пороге и не вошел. Лизу он написал, ее образ навсегда останется одним из высших достижений русской литературы, но помолиться с ней в церкви он, пишет Зайцев, не мог.

Вопрос о том, выросло ли бы искусство Тургенева, если бы он помолился с Лизой в церкви, — очень большой и сложный. Церковь требует сердца высокого, искусство — богатого. Вопроса этого Зайцев в своей книге о Тургеневе не ставит, заниматься его решением предоставляется мне потому в статье о Зайцеве излишним.

Третий портрет Зайцева — «Чехов, литературная биография», написан в несколько ином стиле, чем «Жуковский» и «Жизнь Тургенева». Общекультурный фон набросан лишь легкими штрихами. В «Чехове» Зайцев мало отклоняется от художественной и личной жизни Антона Павловича, но Чехов, и в этом все значение зайцевской книги, видится ему в совершенно новом свете. Думаю, что не будет преувеличением сказать, что по мнению Зайцева, Чехов ближе к Достоевскому, чем к Тургеневу.

Оправдывает он это сближение раскрытием в творчестве Чехова им самим неосознаных, но глубоких в нем религиозных корней. Я думаю, что портрет Чехова, написанный Зайцевым, верен. Но если бы это было и не так, то во всяком случае ошибка Зайцева очень показательна для того пути, которым он пришел к исповеданию христианской истины. (Я

же пишу не о Чехове, а о Зайцеве). С первых же страниц Зайцев подчеркивает «пусть внешне уставное, но в глубине все же духовно живое православие» отца Чехова. Подчеркивает он и любовь Антона Павловича к церковному пению. Даже много позднее, в Мелехове, Чехов вместе с Потапенко, Ликой Мизинцевой, своим отцом и другими, приводя в смущение российских интеллигентов, охотно исполнял разные церковные песнопения.

Зайцев отнюдь не искажает фактов; он безоговорочно признает, что Павел Егорыч дал детям более чем неудачное религиозное воспитание, что и превратило Чехова, в связи с его медицинским образованием, в убежденного материалиста-науковера. Но Зайцев считает, что, отдавая дань требованиям своей эпохи, Чехов в глубине своей души все же не был атеистом, а лишь казался таковым. Не утаивая того, что Чехов был материалистом интеллигентской закваски, Зайцев обращает внимание и на то, что он очень отличался от защитников быстрого политического прогресса, в чем его неоднократно упрекали не только идейные критики, но и неидейные друзья. Конечно, Чехов ездил на Сахалин, написал о Сахалине замечательную книгу, обратившую на себя внимание в Петербурге и улучившую судьбу ссыльных; конечно, он был весьма отзывчивым врачом и бескорыстно работал во время эпидемии холеры, но он никуда не звал, никуда не вел, ничего не исповедовал и ничего не провозглашал. Под его науковерчеством зияла пустота, тоскующая, в изображении Зайцева, по Богу. Об этой тоске говорит старый профессор в «Скучной истории»:

«‚Нет общей идеи!' Не лучше бы сказать веры или даже Бога. Разгадать тайны мира мы не можем, но достойно служить ей обязаны. Но для этого надо над наукой, над искусством и над философией чувствовать нечто высшее. А одного костного мозга мало. Его хорошо изучать, но не хорошо обожествлять. Встречать с ним смерть слишком трудно».

Слова профессора в очень значительной степени оправдывают зайцевское понимание Чехова, так как их, конечно, говорит не только профессор, но и сам автор.

Говоря о «Степи», этой благословенной вещи, после которой остается на сердце радость и свет, Зайцев останавливается на образе отца Христофора Сирийского и указывает на то, с каким ласковым вниманием и с какой благожелатель-

ностью Чехов создал свой первый образ православного священника; подчеркивает Зайцев и слова Чехова: «Старики, только что вернувшиеся из церкви, всегда испускают сияние».

Переходя к «Дуэли», Зайцев любуется военным врачом Самойленко, горячим, добрым заступником прежней России, и молодым смешливым дьяконом, который своими словами, идущими от простого сердца, сражает умного, но самоуверенного фон Керна, а в конце концов спасает обоих дуэлянтов.

«Вся внутренняя направленность дуэли, — заканчивает Зайцев свой анализ, — глубоко христианская». «Радостно удивляет тут в Чехове оптимизм совершенно евангельский: «Во единый час» может человеческая душа спастись».

Самой замечательной вещью Чехова Зайцев считает «В овраге». Начинается она с дьякона, который один съел икру, — так мог бы начать небольшой рассказ Антоша Чехонте, — а кончается она словом «креститься». Перед концом рассказ возносится на такую духовную высоту, которую в русской литературе можно встретить только у Достоевского. Мир, который описывается Чеховым в «овраге» — страшный мир, исполненный темноты и прочно укоренившейся, в быту обжитой преступности. Но к концу над этим мраком восходит нездешний свет. Когда затравленная и забитая семьей мужа Липа ночью несет из больницы домой своего мертвого ребенка, она у костра встречает мужиков, которым — «кому повем печаль мою» — рассказывает о своем горе.

«Старик поднял уголек, подошел с огоньком к Липе и взглянул на нее; и взгляд выражал сострадание и нежность.

— Ты мать, — сказал он. — Всякая мать свое дите жалеет.

Потом стало опять темно. Длинный Вавила возился около телеги.

— Вы святые? — спросила Липа у старика.

— Нет, — мы из Фирсанова».

Старик не пророк и не святой. Он из Фирсанова. Но самый тон разговора такой, будто дело происходило не близ Фирсанова, а в Самарии или Галилее.

Все мы читали и перечитывали Чехова. Но тот Чехов, который раскрылся Зайцеву и которого он написал, мало кому виделся. Да и сейчас против этого нового образа многие протестуют, несмотря на то, что Зайцев в свою защиту мог

бы сослаться на самого Антона Павловича. В рассказе «Студент», который Чехов по его собственным словам особенно любил, встречаются такие слова:

«Правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле».

Революция обогатила Зайцева, как он сам благодарно признает, углубленным постижением России: ее религиозных корней и ее устремлений к истине и справедливости. Главным содержанием творчества Зайцева является проникновенное, не лишенное умиленности, но все же всегда трезвенное изображение той России, которую славянофилы и Достоевский называли «святой Русью».

Не сомневаясь, что Россия Бориса Константиновича Зайцева прикровенно живет и за тюремной решеткой советской государственности, я не сомневаюсь и в том, что в тот, уже приближающийся час, в который советская молодежь получит свободный доступ к творчеству эмиграции, она найдет в книгах Зайцева подтверждение и своих собственных ожиданий и предчувствий.

Смысл всех, пусть жестоких и преступных, но все же великих и судьбоносных революций, заключается, конечно, не в том, что они разрушают враждебное будущему прошлое и строят неукорененное в прошлом настоящее, — но конечно лишь в том, что они, и не ставя себе этого целью, в новых условиях, на новой высоте и глубине раскрывают вечное содержание народной жизни. В осуществление этого раскрытия Зайцев вложил много труда, много любви и много творческого дара, за что мы и приносим ему свою глубокую благодарность.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

В феврале текущего года Вячеславу Иванову исполнилось 70 лет. У нас, его друзей, свидетелей быстрого расцвета его своеобразного дарования, приговоренных ныне судьбою к бессильному созерцанию трагического усложнения жизни на путях страстного отрицания ненужных сложностей (на путях замены сложных чувств 19-го века голыми инстинктами 20-го и сложных мыслей упрощенными идеологиями), есть все основания вспомнить о нем, как о самой многогранной, но одновременно и цельной фигуре русской символической школы.

Для раскрытия верховной идеи России, заключающейся по Достоевскому в примирении всех идей, Вячеславу Иванову были отпущены исключительные таланты и силы. Природа щедро наградила его дарами поэта, философа и ученого. Долгие годы заграничных скитаний укрепили в нем его лингвистические способности и открыли ему доступ ко всем сокровищницам древних культур и ко всем глубинам образованности. Результат: единственное в своем роде сочетание и примирение славянофильства и западничества, язычества и христианства, философии и поэзии, филологии и музыки, архаики и публицистики.

Как почти все ведущие люди символической школы, Вячеслав Иванов был награжден весьма своеобразной и необычайной внешностью. В лисьей шубе с выбивающимися из-под меховой шапки космами длинных волос и небольшой рыжеватой бородкой, он зимой в извощичьих санках мало чем отличался от сельского батюшки. Склоненный бледным, впоследствии бритым лицом, напоминающим лицо его учителя

Моммзена, над лекторской кафедрой, он в длиннополом черном сюртуке являл собой законченный облик немецкого ученого середины прошлого века. Фрак явно превращал его в музыканта. Каждый, мельком взглянув на него, увидел бы в этом скрипаче или пианисте проникновеннейшего исполнителя Бетховена и Шумана. Возраста Вячеслав Иванов был всегда неопределенного. С одной стороны, в нем уже в годы наших частых встреч было нечто старившее его (maitre, maestro), с другой же — нечто изумительно юношеское. Эта личная безвозвратность подчеркивалась и углублялась в нем вневременностью его эпохального образа: было в нем нечто прелестно старинное, нечто от портретов предков, но одновременно и нечто явно надломленно-декадентское в том смысле, в котором это слово понималось эпохой рубежа.

Историки греческой культуры согласно утверждают, что вся она выросла из того творческого досуга, которым в богатеющей Греции располагали высшие слои общества. Шлегель, большой знаток античного искусства, любил полушутливо, полусерьезно повторять, что античная праздность — высшая форма божественной жизни. Русская жизнь «рубежа двух столетий» и «начала века» была в этом смысле подлинно античной. У всех людей, принадлежавших к высшему культурному слою, у писателей, поэтов, публицистов, профессоров, присяжных поверенных и артистов было очень много свободного времени. Ходить друг к другу в гости, вести бесконечные застольные беседы, заседать и публично дискутировать в философских обществах считалось таким же серьезным делом, как читать университетские лекции, выступать на судебных процессах и писать книги.

Несмотря на большое количество таившихся в ней опасностей, о которых недавно остро писал Ходасевич, русская довоенная жизнь была в иных отношениях исключительно здоровой. Значение выдающихся людей эпохи не определялось ни славой во французском смысле слова, ни успехом — в немецком. Творческий дух жил еще у себя дома: он не пах ни кровью, ни потом соревнования и не требовал освещения рекламным бенгальским огнем. Несмотря на демократические и социалистические устремления в политике, культура жила своей интимной аристократической жизнью, и лишь в очень незначительной степени капиталом и рынком. По всем редакциям, аудиториям и гостиным ходили одни и

те же люди, подлинные перипатетики, члены единой безуставной вольно-философской академии.

В этом мире, беспечно-праздном, но и духовно напряженном, Вячеслав Иванов играл видную роль. В его петербургской, а позднее московской квартире всегда собиралось великое число самого разнообразного народа и бесконечно длилась, сквозь дни и ночи, постоянно менявшая свой предмет, но никогда не покидавшая своей верховной темы беседа. Более симпозионального человека, чем Вячеслав Иванов довоенной эпохи, мне никогда уже больше не приходилось встречать. Вспоминая неделю, которую мне, вероятно в 1910 году, довелось прожить в гостях у Вячеслава Иванова, я прежде всего вспоминаю вдохновенного собеседника. В отличие от Андрея Белого, подобно огнедышащему вулкану извергавшего перед тобой свои мысли, и в отличие от тысячи блестящих русских спорщиков-говорунов, Вячеслав Иванов любил и умел слушать чужие мысли. В его любви к беседе — «Переписка из двух углов» является тому неоспоримым доказательством — было не столько пристрастия к борьбе мнений, сколько любви к пиршественной игре духа. Даже и нападая на противника, Вячеслав Иванов никогда не переставал привлекать его к себе своею очаровательной любезностью. За духовной трапезой он порой, словно острыми приправами, угощал своего собеседника полемическими выпадами, но никогда не нарушал при этом чина насладительной беседы.

Все публичные и полупубличные выступления Вяч. Иванова, его лекции, дискуссионные речи, разборы только что прочитанных стихотворений и просто споры в кругу близких людей неизменно отличались своеобразным сочетанием глубокомыслия и блеска, эрудиции и импровизации, тяжеловесности и окрыленности. Таковы же и его книги («По звездам», «Борозды и межи», «Родное и вселенское»). При всей их учености, они не научные трактаты, солидно построенные по всем правилам логики и методологии, а искусно и легко сплетенные венки из живых цветов дружественных бесед не только с современниками, но и с «вечными спутниками». Их обильные ссылки и цитаты не научный балласт, не подстрочно-профессорская бахрома, а образы живой и признательной любви к тем гениям человечества, без дружеского общения с которыми Вячеслав Иванов не мог бы прожить ни одного дня. Постоянно вспоминая на путях

своих раздумий то Платона и Эсхила, то Данте и Шекспира, то Гете и Ницше, Вячеслав Иванов вполне естественно, как бы по закону учтивой любезности, приветствовал их особыми архаизующими интонациями своей речи, то эллинизирующими, то германизирующими жестами языка, тяготеющего в своей русской сущности к древнеславянской витиеватой тяжеловесности.

В связи со всем сказанным ясно, что теоретические работы Вячеслава Иванова (говорю исключительно о трех вышеназванных сборниках, оставляя в стороне его большой ученый труд о Дионисе и дионисийстве) носят характер не аналитический, а синтетический. Во всех них сверху падающий луч религиозно-философской мысли легко и естественно пронизывает все от искусства к политике ниспадающие планы современной культуры. О чем бы Вячеслав Иванов ни думал, он, как все представители религиозно-философской мысли русского символизма, всегда думает об одном и том же и одновременно обо всем сразу. Вместе с печальноликим Владимиром Соловьевым, всю жизнь таинственно промолчавшим о самом главном за тюремной решеткой своих рационалистических построений, Вячеслав Иванов является одним из наиболее значительных провозвестников той новой «органической эпохи», которую мы ныне переживаем в уродливых формах всевозможных революционно-тоталитарных миросозерцаний.

* * *

Все философские и эстетические размышления Вяч. Иванова определены с одной стороны христианством, с другой — великой эллинскою мудростью. Эта единственная в русской культуре, если не считать Зелинского, живая и творческая близость Вяч. Иванова к истокам античной культуры, во многом роднящая его с Гете, Гельдерлином и Ницше, придает его культурно-философским и художественным исследованиям и исканиям совершенно особый тембр. Христианская тема звучит в них всегда как бы прикровенно, в тональности, мало чем напоминающей славянофильскую мысль. Даже и явно славянофильские построения приобретают вблизи античных алтарей и в окружении западноевропейских мудре-

цов какое-то иное выражение, какой-то особый загар южного солнца, не светящего над русской землей.

Большинство статей Вяч. Иванова посвящено разработке художественных, культурно-философских, а в эпоху войны даже и политических вопросов. Постоянно думая над всеми этими темами как человек христианского сознания, Вячеслав Иванов никогда не писал статей определенно христианского богословского содержания. Исходная точка всех размышлений поэта — анализ своего собственного творчества. С самого начала своего позднего выступления в печати Вячеслав Иванов оказался в лагере символистов, поднявших знамя борьбы против иллюстративного натурализма, интеллигентской беллетристики с ее «материалистической социологией» и «нигилистической психологией». Но как ни велики заслуги Иванова в этой борьбе, не ею определится его место в истории русского художественного сознания. Гораздо важнее та концепция религиозно-реалистического символизма, которую Вяч. Иванов противопоставил концепции символизма идеалистического, являющегося, по его мнению, лишь утонченнейшей формой художественного натурализма. Чтобы понять лежащую в основе его эстетики разницу между религиозным и идеалистическим символизмом, необходимо уяснить себе сущность ивановского понимания символа.

Символ есть некий знак. Сущность знаменуемой этим знаком реальности не есть однако извечно статичная идея. Всякое односмысленное приравнение знака к идее грозило бы превращением таинственно живого символизма в элементарную иероглифику аллегорического искусства, в секретно-шифрованную тайнопись. Всякий символ есть всегда и неизбежно знак противоборства в знаменуемом им предмете. В этом творческий его динамизм. Так, например, образ змеи находится в очень сложных указующе-знаменующих отношениях и к земле, и к воплощению, и к полу, и к смерти, и к познанию, и к искушению, и к посвящению. Но все эти знаменуемые в образе змеи и указуемые символом змеи реальности не являются, по учению Вячеслава Иванова, разрозненными, разобщенными моментами бытия, но как бы элементами единого космологического мифа религиозного, в смысле объединения в себе всех бытийственно-смысловых начал нашей жизни.

Из этой концепции символа вырастает у Вячеслава Ивано-

ва образ поэта-символиста, того уже духовному взору Соловьева предносившегося художника-теурга, который не только лирой прославляет мир и его красоты, но своим религиозным постижением творчески оформляет народную душу и руководит народной судьбой.

Эта концепция, во многом явно утопическая, представляет собой во всех своих деталях целый кладезь премудрости, а потому и поныне еще величайшую ценность для наших непрекращающихся в эмиграции споров об отношении искусства к религии и политике и о задачах эмигрантского творчества. На первый взгляд она может показаться родственной идее того педагогически-милитантного искусства Ницше, на которое нынче часто ссылаются в Германии и которое в известном смысле лежит в основе всякой теории социального заказа. Такое сближение, конечно, в корне неверно. Теург Вячеслава Иванова не имеет ничего общего с художником-тираном Фридриха Ницше, мыслителя, в иных отношениях очень близкого вождю русского религиозного символизма. Думаю, что не будет ошибкой сказать, что разница между религиозно-знаменующим и идеалистически-преобразующим символизмом почти целиком совпадает с разницей между ивановским художником-теургом и ницшевским художником-тираном. Теург, по мнению творца религиозного символизма, не воспитатель и не преобразователь, приходящий в мир, чтобы переоценить все ценности, разбить скрижали с устаревшими канонами искусства и навязать миру и творчеству свою личную «волю к власти». С точки зрения Вяч. Иванова, Ницше провозглашает не религиозный символизм, смиренно стремящийся к тому, чтобы помочь предвечной и единосущной истине-красоте озарить собой мир, а символизм волевой, заносчивый, идеалистический, стремящийся навязать Божьему миру свою преобразующую человечество форму. В то время как религиозный символизм, преображая мир выкликанием и высветлением заложенной в нем идеи, как бы возвращает его Богу, идеалистический отрывает мир от Бога, утверждает свою собственную власть над ним, создает свои собственные идеалы и даже своих собственных богов. Религиозный символизм — это обретение истины и преображение ее светом мира и жизни, идеалистический — изобретение истины и преобразование мира согласно ее облику. Религиозный символизм — это утвержде-

ние и раскрытие предвечного бытия, идеалистический — защита неосуществимого идеала. Религиозный символизм — устремленность к объективной истине, идеалистический — к субъективной свободе. Религиозный — трезвость и самопреодоление, идеалистический — утопия и самоутверждение.

Эта разница религиозного и идеалистического символизма не остается, конечно, в писаниях поэта-мыслителя мертвой схемой. Тонко, легко, но одновременно точно и уверенно связывает он свою теорию двух символизмов с анализом исторических эпох, эстетических стилей и отдельных художественных прозведений. Кратко, но весьма пластично вскрывает Вячеслав Иванов, как еще в четвертом веке античный мир заменяет принцип религиозно-канонического, т. е. символического искусства идеалистическим принципом свободного творчества, как этот новый принцип, после оттеснения на задний план иерархически-религиозного искусства средневековья, завоевывает (благодаря идеалистическому истолкованию античности в эпоху Возрождения) все новые и более сильные позиции, как он предает Афродиту небесную Афродите земной и создает тем самым главенствующий в 19 веке канон «воплощенной красоты классицизма и парнассизма». Блестяще пользуясь задолго до Шпенглера методом «физиономики», Вячеслав Иванов раскрывает свою основную мысль о противоположности двух символизмов как в сфере музыки, так и театра, занимавших в его художественных медитациях всегда очень видное место, и заканчивает свои размышления подробным анализом бодлеровского творчества, на примере которого выяснет исключительную значительность проблемы религиозного символизма для современной культуры и современного искусства.

Особое очарование культурно-фиолософских построений и культурно-морфологических описаний Вячеслава Иванова заключается не только в их глубокой учености, но и в необычайной живости, естественности и интимности ивановского общения с творцами и творениями отошедших столетий. При малейшем, самому поэту вряд ли заметном усилии памяти, великое прошлое европейской культуры открывает перед ним, как перед своим любимейшим сыном, свои сокровищницы и радостно предлагает ему все, что только может понадобиться для подтверждения или украшения его собственных гаданий о смысле грядущих судеб человечества. Говоря о

прошлом, Вяч. Иванов никогда не доцирует, как ученый гид, а всегда исповеднически проповедует открытые ему в прошлом истины. Не надо впадать в ошибку, в которую уже не раз впадали критики, внутрене чуждые духу ивановской мысли и стилю ивановской прозы. Несмотря на пышность и нарядность его стилистически барочной мысли и речи, он не заслуживает упрека в риторичности и неподлинности. Нельзя, конечно, не чувствовать некоторой искусственности и эффектности господствующего в статьях Вячеслава Иванова освещения; и все же это освещение внутреннее, а не внешнее, светопись духовного озарения, а не извне установленные прожекторы. Живая тревога о завтрашнем дне, звучащая во всех писаниях Иванова, является, как мне кажется, свидетельством правильности моей мысли. Уже в 1905 году Вячеслав Иванов произнес последнее слово своего анализа европейской культуры: «кризис индивидуализма», и первое своего пророчествования: «органическая эпоха». Территорией восстановления в будущем органической эпохи Вячеславу Иванову представлялась Россия. Философия искусства переходила тем самым в философию истории.

Было бы весьма странно, если бы Вячеслав Иванов при его исторических знаниях и его склонности к анализу исторических корней современности не ощутил бы и нигде не отметил своего критического отношения к немецкой романтике и к ее русскому варианту, раннему славянофильству. Большой знаток романтической эпохи и мыслитель, испытавший на себе еще в юности плодотворное влияние Владимира Соловьева, упорно боровшегося с реакционным утопизмом ранних славянофилов, Вячеслав Иванов не мог не чувствовать основного греха всякого романтизма, его как бы вспять обращенного пророчества. В этом пункте он и попытался отмежеваться от него. Романтизм принадлежит, по мнению Иванова, к силам, стремящимся повернуть колесо истории обратно, религиозный же символизм — к силам не реакционного, а мессианского пафоса. Романтизм — это тоска по неосуществимому, религиозный символизм — по неосуществленному. Романтизм это odium fati; религиозный символизм — amor fati. Романтизм всегда находится в ссоре с исторической действительностью; религиозный символизм — в трагическом союзе с нею. Чудо для романтического миросозерцания —некое „pium desiderium"; для религиозного симво-

лизма чудо есть постулат. Для романтики золотой век лежит в прошлом; для пророческого пафоса религиозного символизма — в будущем, причем под пророчеством надо конечно понимать не астрономически точное предсказание, а некий творческий почин в направлении неизбежно грядущих событий.

Хотя в задачу этой статьи и не входит спор с создателем и вождем религиозного символизма, я не могу не отметить, что несмотря на правильно и блестяще сформулированную противоположность пророческого служения будущему и романтического погружения в прошлое, в построениях Вячеслава Иванова все же остается весьма много романтически-утопических черт, с особой силой проявившихся в последнем сборнике статей поэта («Родное и вселенское»). Обращенность романтизма к прошлому является в последнем счете результатом неправильного анализа настоящего. Главный грех романтизма это отсутствие трезвого взгляда на текущий исторический день и невозможность отделить в нем неизбежно грядущее от мечтам предносящегося. С этой точки зрения Вячеслав Иванов эпохи символизма представляется мне (быть может и ему самому?) типичным романтиком.

Но вернемся к главному тезису Вячеслава Иванова, к его убеждению, что наступает новая органическая эпоха. Защищать в расцвете индивидуалистической культуры начала 20 века мысль о конце индивидуализма было делом парадоксальным и нелегким. Все сказанное Вячеславом Ивановым по этому вопросу отличается большою тонкостью и изощренностью мысли, пытающейся вскрыть сверхиндивидуалистический смысл всех наиболее ярких явлений индивидуалистической культуры. Так даже учение Ницше, этого крайнего ненавистника толп, масс, демократий и церквей, т. е. всех форм коллективизма и соборности, превращается под пером Вячеслава Иванова в свидетельство о конце индивидуалистической эпохи. В доказательство правильности такой своей интерпретации последнего властителя душ Европы, Вячеслав Иванов выдвигает религиозно-пророческий пафос идеи сверхчеловека, преодолевающий характерную, по мнению Иванова, связанность всякого типичного индивидуализма с отрицанием потусторонней вечности и заботы о завтрашнем дне. Нет сомнения, что такая интерпретация философии Ницше, идущая безусловно вразрез с прямым смыслом его бескрыло-по-

зитивистических социологических концепций, в последнем счете все же правильна, ибо Ницше безусловно принадлежит к философам, жизнь и страдание которых по крайней мере в той же степени существенны для их философии, как и их отвлеченные построения. Последняя работа о Ницше, принадлежавшая перу профессора Ясперса, виднейшего представителя так называемой экзистенциальной философии, вполне подтверждает русское понимание Ницше, как трагического певца трансцендентности. О том же, что индивидуалист Ницше оказался предтечей и духовным прародителем величайших массовых движений двадцатого века, говорить не приходится: и фашизм, и национал-социализм постоянно сами подчеркивают свою связь с автором «Заратустры».

Еще интереснее и парадоксальнее ивановская интерпретация того типичного для начала века явления, которое можно назвать культом переживаний. Казалось бы, что этот культ, говоря языком эпохи, быстролетных и судьбоносных мигов не может быть понят иначе, как последнее слово занятой собой, т. е. индивидуалистически настроенной личности. Но и этому переживанию Вячеслав Иванов придает иной, по отношению к грядущей органической эпохе снова профетический смысл. По его мнению, сила старого индивидуализма заключается в законченности, замкнутости и слепости личности. Человек же 20-го столетия взволнованно открыт навстречу будущему. Подлинный индивидуализм разборчив, односторонен и аристократичен. Человек же 20-го столетия мучим желанием зараз исполниться всем. Да, он ловит миги жизни. Но миг современного человека — «брат вечности». Как и вечность, он смотрит на мир взором испытующей глубины; как и вечность, он метафизичен. Боясь и трепеща воплощения, этого подлинного самоутверждения индивидуализма, 19-й век является таким образом мостом к универсалистической эпохе, которая будет жить не во имя самодовлеющей личности, а во славу соборности, вечности и «хорового начала».

Поэты, такова вера Вячеслава Иванова, являются предвестниками грядущей органической эпохи. Беглый взгляд на историю западноевропейской литературы подтверждает эту веру. Индивидуализм Фауста и аристократизм Вильгельма Мейстера завершаются призывом к общему делу. То героическое уединение и даже одиночество человека, певцами которого были Сервантес и Шекспир, разрешается у Шиллера в

дифирамбически-хоровую стихию духовной свободы. В девятой симфонии Бетховена агония замкнутой в себе и одиноко страдающей личности перерождается в симфонический восторг соборности и вселенскости. Столетие эпоса отзвучало. Кто не в силах подчинить себя хоровому началу, пусть закроет лицо руками и молча отойдет в сторону. Его удел смерть, ибо в индивидуалистической отрешенности жить дальше невозможно. Эти мысли Вячеслава Иванова осуществились — правда в весьма злой, дьявольской перелицовке — гораздо быстрее, чем кто-либо из нас мог думать.

Все до сих пор сказанное ни в какой мере и степени не исчерпывает, конечно, богатого мыслями учения Вячеслава Иванова о религиозном символизме. От его лишь слабо освещенного мною средоточия во все стороны тянутся нити к более периферийным, но не менее интересным вопросам. В ряде статей Вячеславом Ивановым развиваются очень интересные, одним своим концом упирающиеся в религиозную философию, другим в социологию, эстетические теории. К таким теориям принадлежит, например, теория взаимоотношения «лица, манеры и стиля» в творчестве поэта, или теория нового театра без рампы, как театра действенной встречи Бога со своим народом. Внимательный читатель не пройдет также мимо размышлений поэта о подготовляющемся перерождении интимного искусства буржуазно-индивидуалистической эпохи в келейно-монашеское творчество.

На том основании, что Вячеслав Иванов в своих писаниях всегда отводит большое место народу, народности и соборно-хоровому началу, его не раз пытались причислить к неонародникам или неославянофилам. Вячеслав Иванов против этого неоднократно протестовал. И действительно, надо признать, что как поэзия, так и философия Вячеслава Иванова представляют собой совсем другую духовно-душевную ткань, чем писания Киреевских, Хомякова, не говоря уже о более поздних народниках политического толка. В творчестве Вячеслава Иванова совсем нет той тяжелой плотной и бытовой стихии, которая характерна для барски-помещичьей мысли славянофилов и еще меньше той политической взволнованности, без которой немыслимо народничество. Если он по историософскому содержанию своих взглядов и близок славянофилам, то по глубине своих связей с европейской культурой, по своему чувству формы и меры он не только

русский западник, но и человек Запада. Когда Вячеслав Иванов произносит слово «соборность», то никому никогда не представится собор на какой-нибудь «дворянской площади» уездного города. Когда он говорит «хоровое начало», никому не вспомнится хоровод над рекой, скорее уже хор античной трагедии. Конечно, он мыслит народную стихию, как основу мифотворчества искусства, но народ его искусства не есть этнографически-историческая реальность. Народная душа, защищаемая Вячеславом Ивановым, есть ответственный перед Богом за судьбы своего народа ангел, подобный ангелам церквей в откровении Иоанна. Народное искусство Вячеслава Иванова — это искусство Данте, Достоевского, Гете или Клейста, это высокое искусство истолкования и даже создания народной души, не имеющее ничего общего с психологически-социологическими изображениями народной жизни или с требованием, чтобы искусство было доступно народному пониманию.

Таким пониманием народа и народной души объясняется и характер ивановского патриотизма. Согласно учению Владимира Соловьева, праведен лишь тот патриотизм, который озабочен не внешней мощью своего народа, а его внутренней, нравственно-религиознй силой. Народ должен расти и крепнуть не в борьбе за свое «место под солнцем», а в борьбе за осуществление своего нравственного долга и тем самым своего духовного облика. Национальность, т. е. народная индивидуальность, определяется в полном согласии с учением Соловьева, как самим Богом возложенная на каждый народ особая задача служения единой и всенародной истине. Национализм, или национальный эгоизм, есть отказ от этого соборного служения, расхищение духовной силы народа и предательство национального лица. Национализм есть таким образом тяжелое заболевание нации, часто ведущее к духовной и творческой смерти народа. Осуществление религиэнонравственной национальной задачи посильно — это очень интересный оборот теории Вячеслава Иванова, — конечно, лишь внутренне объединенным народам. Развитие этой мысли приводит Вячеслава Иванова к весьма своеобразному и спорному пониманию внутренней сущности русского культурного и политического нигилизма, представляющего собой, по его мнению, не простую политическую теорию, а нечто гораздо более сложное. Поэту-символисту в нем прежде всего слышит-

ся желание привилегированных слоев общества отринуть все, что не есть удел всех, чтобы в жертвенной, богоугодной наготе слиться с народом. Статья о Толстом с особой тщательностью разрабатывает эту русскую тему обесценивания, а не переоценивания всех ценностей.

* *
*

И ученым, и философом, и публицистом Вячеслав Иванов, конечно, никогда не был: большие, творческие люди не состоят из суммы дарований. Как все поэты, так и Вячеслав Иванов родился поэтом со своим весьма, правда, необычайным духовным складом и совершенно особенным голосом. Человек, пришедший в русскую культуру начала 20-го века откуда-то издали, принесший в нее неисчислимое обилие путевых воспоминаний, человек изощренного сознания, с душой многоголосой, как орган, Вячеслав Иванов не мог, конечно, стать бесхитростным поэтом-певцом, тем очеловеченным соловьем, в котором люди определенного склада все еще продолжают видеть прообраз подлинного поэта. Касаюсь этого вопроса лишь потому, что мне не раз приходилось слышать, что изумительный мастер стиха, Вяч. Иванов, в сущности, все же не поэт, что его глубокомысленные непроницаемо-темные стихи представляют собой скорее некую словесную иероглифику, чем подлинную поэзию.

Споры на эту тему вряд ли возможны и потому мало целесообразны. Конечно, Вячеслав Иванов не повторил бы брюсовских слов:

Быть может все в жизни лишь средство
Для ярко певучих стихов
И ты с безмятежного детства
Ищи сочетания слов.

Конечно, он не такой типичный только поэт, как Бальмонт. Но кто об этом пожалеет? Не таков он, и как Андрей Белый. Нет спору: и Белый не только всецело поэт, и в нем много думы, культуры и сложности, но все же он непосредственнее и безыскуственнее Вячеслава Иванова. При всей его человеческой изощренности и декадентской изломанности, в Белом есть нечто первично-гениальное в смысле шеллинговского

определения гения, как личности, творящей с необходимостью природы. Его лучшие стихи жгут и обжигают, хлещут и захлестывают душу. Сквозь все разнообразные метры знатока и исследователя метрических систем, у него часто слышны почти безумные космические перворитмы. Импровизационные силы словотворчества Белого единственны. В «Первом свидании», например, ощущается возможность бесконечного версификационного крещендо, какая-то словесная хлыстовщина, перехватывающая дух. Всего этого у Вячеслава Иванова нет. Поэзия его гораздо аполлиничнее дионисийской поэзии Белого. Но зачем сравнивать несравнимое? А кроме того, если уж сравнивать, то надо признать и то, что в поэзии Вячеслава Иванова нет и тех роковых провалов чувства вкуса и даже мастерства, которые так мучительны у Белого.

Есть впрочем в семье поэтов-символистов одно имя, упоминание которого не только возможно, но даже и необходимо для выяснения внутреннего соотношения между ними. Это имя несравненного Блока.

Не может быть спора, — только об Александре Блоке можно сказать, что он был поэтом и к этому ничего больше не прибавлять. Только в применении к нему слово поэт обретает свое первичное значение и одновременно исполняется каким-то новым смыслом. Поэт Блок звучит более древне, канонично и веще, чем поэт Белый или поэт Вячеслав Иванов. Читая Блока, мы, люди его эпохи, даже и ушедшие далеко от него, чувствуем, что в свое время он был нашим глашатаем. Если афоризм Белого «человек — это чело века» вообще применим к кому-нибудь, то прежде всего, конечно, к Александру Блоку. Блок действительно был челом нашего, правда, весьма краткого, века. Не мыслитель, как Иванов и Белый, и совсем не идеолог, он все же был властителем дум. Человек, чуть ли не всю жизнь промаявшийся в том же самом гиблом месте, которое как омут затянуло Аполлона Григорьева, и поэт, стихи которого были определены, как «канонизация цыганского романса», он для России начала века все же был тем, что некогда называлось общественной совестью эпохи. Думаю, что и столь несвоевременно и неуместно названное в заключении «Двенадцати» имя Иисуса Христа окажется через несколько десятков лет не всуе названным. Быть может эта роковая ошибка Блока в каком-то особом смысле, рас-

крыть который я сейчас не могу, окажется не ошибкой, а пророческой дальнозоркостью, за которую он заплатил глухотой поэта и своей преждевременной смертью.

Переходя от Белого и Блока к Вячеславу Иванову, мы переходим в совсем иной и совершенно особый мир. Этот мир цветет не на материке русской поэзии, а на каком-то острове. Небо, пейзаж, растительность этого острова экзотичны. Не будь Россия через Византию связана с Грецией и не принадлежи южнотропический Крым и Кавказ к телу России, экзотику ивановской поэзии было бы трудно связать с Петербургом и Москвой, в которых он раскрылся, как поэт. На фоне северного неба непредставляемы пинии и кипарисы. Среди берез, рябин и елей как-то не видятся взору алтари греческих богов, игрища эротов и фавнов, не слышатся вечерние флейты, не чувствуется грусть Цереры и весь тот античный мир, который живет в поэзии Иванова не в качестве литературных аллегорий и мраморных фигур ложно-классической эпохи, а во всей своей подлинности, первичности и первозданности.

Мне кажется, что, будучи христианским философом, Вячеслав Иванов как поэт потому так абсолютно просто, легко и естественно живет в мире античности, что непосредственно ощущает этот мир как бы вторым, ему лично особенно близким ветхим заветом христианства. Связь поэзии Вячеслава Иванова с античным миром выражается не только в оживлении образов древних богов и мифов, но и в пристрастии к античным и возрожденским размерам, что зачастую придает его стихам своеобразно-торжественный и для неискушенного уха весьма необычный характер. Эта торжественная тяжеловесность ивановских стихов усугубляется еще их глубокомысленной философичностью. Конечно, Бог создал Вячеслава Иванова настоящим поэтом, но он создал его в одну из своих глубокозадумчивых, философских минут.

Надо признать, что путь Вячеслава Иванова как поэта есть редкое в наше время явление непрерывного восхождения и совершенствования. Amor, друг и вожатый поэта, возводил и его, как Петрарку „di pensier in pensier, di monte in monte". В ранних стихотворениях 1903 года художественная форма еще не осиливает эмоционального и идейного содержания духовного мира поэта. Стихотворения этого периода нередко стра-

дают некоторой риторичностью и чрезмерной орнаментальной сложностью. Но в сборнике „Cor ardens" (1905-1911 гг.) художественная форма, идейное содержание поэзии и личное переживание поэта являют собой (имею прежде всего в виду сонеты и канцоны второй части «Любви и смерти») уже полное, хотя быть может все еще непривычно пышное и торжественное единство. Еще не напечатанная поэма «Человек», по поводу которой среди поэтов и любителей поэзии вероятно будет много споров, представляется мне лично большим шагом вперед по пути внутреннего роста поэта. Она бесспорно много труднее всего, что было раньше написано Вячеславом Ивановым. Можно заранее сказать, что найдется не много людей, которые до конца прочтут, перечтут и действительно освоят эти 1350 строк, развертывающих перед читателем весьма сложное и глубокомысленное интуитивно-спекулятивное миросозерцание поэта. Эта сложность однако ничего не говорит против исключительной художественной цельности «Человека». Осилив теоретическое содержание поэмы, т. е. ознакомившись с ее предметом (требование, к слову сказать, самое естественное, так как не отличая соловья от вороны и розы от лопуха невозможно понять и самого элементарного стихотворения Фета), нельзя не почувствовать, что «Человек» много совершеннее более ранних стихов поэта. В нем совсем нет прежней риторики, всегда опасных орнаментальных украшений. Поэма говорит о самых сложных тайнах нашего бытия и сознания, но она говорит о них с простотой, доступной лишь подлинному вдохновению и вполне зрелому мастерству.

Последние, дошедшие до нас, стихи Вячеслава Иванова — «Римские сонеты» — отделены от поэмы «Человек» страшными годами русской революции. О том, как он ее пережил и духовно осилил, поэт рассказал очень кратко, но и вполне исчерпывающе в письме к Charles de Bos, представляющем собою послесловие к «Переписке из двух углов». Характеристика буржуазного мира дана в этом письме с такой страстностью и с таким гневом, что его заключительные слова: «Воистину, если бы я мог отступиться от Бога, то никакая тоска по прошлому не могла бы меня отделить от дервишей поставленной на голову универсальной религии», не кажутся ни парадоксальными, ни неожиданными. Но отступиться от Бога теоретик религиозного символизма и провозвестник новой

органической эпохи, конечно, не мог. На основной вопрос русской революции, этого прообраза грядущих мировых событий, «с Богом ли ты или против Него?» — Вячеслав Иванов твердо ответил: «с Богом». И тут в его душе властно прозвучал старый, еще со времен юношеского общения с Владимиром Соловьевым, «большим и святым человеком», знакомый призыв к единению всех христиан в лоне римско-католической Церкви.

Вновь арок древних верный пилигрим,
В мой поздний час вечерним „Ave Roma"
Приветствую, как свод родного дома,
Тебя, скитаний пристань, вечный Рим.

Мы Трою предков пламени дарим;
Дробятся оси колесниц меж грома
И фурий мирового ипподрома:
Ты, царь путей, глядишь как мы горим.

И ты пылал и восставал из пепла,
И памятливая голубизна
Твоих небес глубоких не ослепла.

И помнит, в ласке золотого сна,
Твой вратарь, кипарис, как Троя крепла,
Когда лежала Троя сожжена.

Вячеслав Иванов не первый мыслитель и не первый поэт, для которого вечный Рим стал пристанью скитаний; их было много. Но не для многих из них духовный возврат в Рим был одновременно и восходом на вершину их творчества. Тайну нового расцвета поэтического дара Иванова под сводами «родного дома» сейчас еще не время разгадывать. Тем не менее невольно задумываешься над тем, что в „Cor ardens" поэт с благодарностью вспоминает о римском Колизее, впервые напоившем его диким хмелем свободы и благословившем этот хмель. Дионисийская тема ранних стихов Иванова, тема предвечного хаоса в лоне природы и в глубине человеческого сердца, вакхическая тема «размыкающих душу подземных флейт» явно связана с Римом. Быть может в этом двойном значении Рима для поэта Иванова, в изначальной раздвоенности души поэта между Римом Колизея и Римом купола Святого Петра надо искать объяснение тому, почему «Рим-

ские сонеты», воспевающие успокоение поэта в Риме, волнуют нас юношеской силой таланта и совершеннейшей красотой. Как знать, если бы место отрешения, в гетевском смысле этого слова, не было бы одновременно и местом поклонения прошлому, возникли бы тогда из искуса длительного ивановского молчания столь совершенные стихи, какими являются «Римские сонеты»?

Возвращаясь мысленно к годам наших частых встреч с Вячеславом Ивановым, а тем самым к духовной жизни и быту довоенной России, мы, после всего пережитого и передуманного нами, не можем не видеть, что духовная элита тех лет жила и творила в какой-то искусственной атмосфере. Вершины, на которых протекала в то время наша жизнь, оказалась к несчастью не горными массивами, прочно поднимающимися с земли, а плавучими облаками в романтическом небе. В мыслях той эпохи было много выдумки, в чувствах экзальтации, в историософских построениях будущего много отвлеченного конструктивизма. Все гадали по звездам и не верили картам и компасам. Всей эпохе не хватало суровости, предметности и трезвости. Так как за все это заплачено очень дорого, то увеличивать список грехов, пожалуй, не надо. Это можно спокойно предоставить нынешним врагам того блестящего возрождения русской культуры, которое было сорвано войной и революцией. Искренне каясь в своих грехах перед лицом Истины, мы, участники и свидетели духовного роста довоенной России, должны этим врагам (большевикам-марксистам, отрицающим дух, либералам-позитивистам, для которых дух религиозной философии и символического искусства всегда был не духом, а смрадом, и жестоковыйным церковникам, боящимся свободного цветения духа), твердо сказать, что и на социологически радикально перепаханной почве завтрашней России культурный расцвет начинается с воскрешения тех проблем и идей, над которыми думали и страдали люди символизма. В конце концов ведь и Вячеслав Иванов оказался во многом вполне прав. Кризис западноевропейской культуры, кризис индивидуализма, поворот к коллективистической культуре в форме устремления к новой органической эпохе, ведущая роль России в этом но-

вом историческом процессе, возрождение религиозного взгляда на судьбы человечества — разве все это не вполне точные слова о нашем времени? Весьма точные. Ошибся Вячеслав Иванов, как впрочем и все, что шли с ним рука об руку, только в одном: в недооценке силы того зла, которое все его пророчества о грядущем исказило в кривом зеркале русского и мирового большевизма.

Повторяю, отказ от утопизма и иллюзионизма, отказ от беспочвенных гаданий, мечтаний и конструкций безусловно является ныне верховной религиозно-этической нормой социального творчества. Тем не менее упование Вячеслава Иванова, что

> ...Железным поколеньям
> Взойдет на смену кроткий сев.
> Уступит и титана гнев
> Младенческим богоявленьям...

остается по-прежнему и навсегда в силе.

ПАМЯТИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Известие о смерти Белого пришло совершенно неожиданно и прозвучало никак не вмещаемой сознанием невероятностью. После внезапного отъезда Белого из Берлина в Россию, я, думая о Москве, постоянно думал и о нем в ней; представлял себе его (вероятно на основании прежних встреч и дошедших до меня слухов, что он живет под Москвой) то в подмосковных просторах на каких-то сбегающих к вечерней заре тропах, то над простым сосновым столом у окна, пишущим своего «Архангела Михаила» (о том, что Белый работает над таким романом, рассказал мне на «движенском» съезде в Сарове некий Гофманн, видевший Бориса Николаевича в Москве кажется еще в 1929—1930 году).

С официальной Москвой образ Белого, несмотря на некоторые «коммуноидности» в его последних писаниях, в моем представлении никак не связывался. Правда, было все время ощущение правильности того, что он живет не с нами, в эмиграции, а в Советской России; но это ощущение его бытийственной и стилистической принадлежности к вулканической почве «Взвихренной Руси» ни в какой мере и степени не означало его духовного родства, или хотя бы только отдаленного свойства с духом третьего интернационала и экономического материализма. Присланный мне в феврале этого года, вырезанный не то из «Правды», не то из «Известий», шарж «Белый на лекции» вполне подтвердил мое представление о несоветском облике советского Белого. Изображен Белый на нем в своем старом сюртуке с широкими лацканами и летучим фалдами, в высоком крахмальном воротнике с веющим черным бантом вместо галстука. Анатэмские когти-

стые пальцы воздетых к небу рук и рысьи пучки волос на висках полысевшего черепа показались не карикатурными преувеличениями, а вполне оправданными стилистическими заострениями. Слегка расширенный безумием, очевидно зеленый взор волчьих глаз хмуро опущен к земле и все же крылат. Типично беловский взор.

С тех пор, как я познакомился с Белым в зиму 1909—1910 года, помню его предельно нервным, усталым и больным, таким, каким он сам изобразил себя в предисловии к «Первому свиданию»:

Давно поломанная вещь,
Давно пора меня в починку,
Висок — винтящая мигрень...
Душа — кутящая...

Но несмотря на болезненность Белого, я был почему-то уверен, что он проживет долго. (Помню отчетливо, что ту же уверенность высказал вскоре после смерти Блока в разговоре со мной кто-то из писателей, близко знавших Белого. Было это, если не изменяет память, на литературном вечере Ходасевича в Союзе писателей). Причина этой уверенности заключалась, думается, в том, что все болезни Белого, этого бестелесного существа, казались не столько физическими недугами, сколько, говоря его собственным антропософским языком, помрачениями его ауры, мешающими его блистательной даровитости создать нечто не только п о ч т и гениальное, но и в п о л н е совершенное. Все же Белый все время рос и потому казалось, что он в конце концов осилит свои болезни, свои недуги, врастет в форму своего совершенства, и ясной старостью взойдет над хаосом. Сама сложность его дарования и извилистость его путей требовали долгого вызревания и не верилось, что судьбой ему будет отказано в нем. В смерти Белого есть нечто метафизически непоправимое, навсегда оставляющее без объединяющего и венчающего купола все совершенное им; и даже больше, нечто низводящее вечную ночь над всеми достижениями его бурного творческого восхода.

Смерть Белого — подлинно безвременная кончина; отсюда и наша великая печаль о нем.

К этой печали присоединяется другая. Менее бескорыстная, но не менее острая. Белый был для многих из нас, людей кровно связанных с расцветом московско-петербургской довоенной культуры, последней своей крупной фигурой в Советской России. Всматриваясь в покинутые нами и все более уходящее от нас берега, мы чувствовали: Белый и те несколько человек, с которыми он после нашей разлуки остался вместе, это наша еще видная нам пристань. От нее мы отчалили, к ней, быть может, могли бы причалить, если бы был нам сужден возврат. И вот бурным течением времени снесена пристань. Взор памяти — он же взор и надежды — растерянно блуждает по гаснущему берегу и не на чем ему больше остановиться... Нет сомнения — смерть Белого это новый этап развоплощения прежней России и старой Москвы. Это углубление нашей эмигрантской сирости и нашего одиночества.

С теми, для кого все это не так, для кого все творчество Белого только сумбур и невнятица, а он сам чуть ли не большевик, спорить не буду; пишу в совершенно личном, лирическом порядке.

Да, нет сомнения, что в годы короткой передышки между двумя революциями и двумя войнами, в десятилетие от года 1905 до года 1915, Россия переживала весьма знаменательный культурный подъем. В Москве, в которой жил тогда Белый и на фоне которой помню его, шла большая, горячая и подлинно-творческая духовная работа. Протекала она не только в узком кругу передовой интеллигенции, но захватывала и весьма широкие слои. Писатели, художники, музыканты, лектора и театралы без всяких затруднений находили и публику, и деньги, и рынок. В Москве одно за другим возникали все новые и новые издательства — «Весы», «Путь», «Мусагет», «София»... Издательства эти не были, подобно даже и культурнейшим издательствам Запада, коммерческими предприятиями, обслуживающими запросы книжного рынка. Все они исходили не из запросов рынка, а из велений духа и осуществлялись не пайщиками акционерных обществ, а твор-

ческим союзом разного толка интеллигентских направлений с широким размахом молодого меценатствующего купечества. Потому и гнездилась в них и распространялась вокруг них совсем особая атмосфера некоего зачинающегося культурного возрождения. (Филологи — Вячеслав Иванов и С. М. Соловьев — прямо связывали Россию с Грецией и говорили не только о возрождении русской культуры, но и о подлинном русском ренессансе).

Во всех редакциях, которые представляли собой странную смесь литературных салонов с университетскими семинарами, собирались вокруг ведущих мыслителей и писателей наиболее культурные студенты и просто публика для слушания рефератов, беллетристических произведений, стихов, больше же всего для бесед и споров.

За несколько лет этой дружной работы облик русской культуры подвергся значительнейшим изменениям. Под влиянием религиозно-философской мысли и нового искусства символистов сознание рядового русского интеллигента, воспитанного на доморощенных классиках общественно-публицистической мысли, быстро раздвинулось как вглубь, так и вширь.

На выставках «Мира искусства» зацвела освободившаяся от передвижничества русская живопись. Крепли музыкальные дарования — Скрябина, Метнера, Рахманинова. От достижения к достижению, пролагая все новые пути, подымался на недосягаемые высоты русский театр. Через все сферы этого культурного подъема, свидетельствуя о духовном здоровьи России, отчетливо пролегали две линии интересов и симпатий — национальная и сверхнациональная. С одной стороны воскресали к новой жизни славянофилы, Достоевский, Соловьев, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Тютчев, старинная икона (журнал «София»), старинный русский театр (апокрифы Ремизова), Мусоргский (на оперной сцене — Шаляпин, на концертной эстраде — М. А. Оленина-д'Альгейм). С другой стороны, с одинаковым подъемом и в значительной степени даже и теми же людьми, издавались и изучались германские мистики (Беме, Эккехардт, Сведенборг) и Ницше. В театрах и прежде всего на сцене Художественного театра замечательно шли Ибсен, Гамсун, Стриндберг, Гольдони и другие, не говоря уже о классиках европейской сцены. Собирались изумительнейшие, мирового значения, коллекции но-

вейшей французской живописи и неоднократно выслушивались в переполненных залах доклады и беседы таких «знатных иностранцев», как Верхарн, Матисс, Маринетти, Коген...

Провинция тянулась за столицами. По всей России читались публичные лекции и всюду, даже и в отдаленнейших городах, собирались живые и внимательные аудитории, которые не всегда встретишь и на Западе.

Но, конечно, не все было здорово в этом культурном и экономическом подъеме. Оторванный от общественно-политической жизни, которая все безнадежнее скатывалась в сторону темной реакции, он не мог не опадать в душах своих случайных носителей, своих временных попутчиков ложью, позой, снобизмом. Вокруг серьезнейшей культурной работы в те годы начинал завиваться и темный душок. На окраинах «Нового града» (Белый) религиозной культуры мистика явно начинала обертываться мистификацией, интуитивизм символического искусства — нарочитой невнятицей модернизма и платоновский эрос — огарковством Арцыбашева. К этим запахам духовного растления примешивался и доходил до московских салонов и редакций и более страшный и тревожный запах гари. Под Москвой горели леса и готовилась вновь разгореться тлеющая под пеплом революция: то пройдут по бульвару пильщики и покроют последними словами нарядную барыню с куцехвостым догом за то, что окарнала она свою суку «чай при дохтуре», в то время как бабы в деревне рожают без повитух, то пьяные мастеровые жутко пригрозят громадными кулаками в открытые окна барского особняка. . .

В эти годы московской жизни Андрей Белый с одинаковой почти страстностью бурлил и пенился на гребнях всех ее волн. Он бывал и выступал на всех заседаниях «Религиозно-философского общества»; в «Литературно-художественном кружке» и в «Свободной эстетике» воевал против писателей-натуралистов; под общим заглавием «На перевале», писал в «Весах» свои запальчивые статьи то против мистики, то против музыки; редактировал коллективный дневник «Мусагета» под названием «Труды и дни»; бывал у Скрябиных, Метнеров и д'Альгеймов, увлекаясь вагнеровской идеей синтетического театрального действа (выступал даже со вступительным словом на открытии Maison de Lied Олениной-д'Альгейм), воевал на полулегальных собраниях толстовцев, штундистов,

православных революционеров, революционеров просто и всяких иных взбаламученных людей и, сильно забирая влево, страстно спорил в политической гостиной Астровых.

Перечислить все, над чем тогда думал и чем мучился, о чем спорил и против чего неистовствовал в своих выступлениях Белый, решительно невозможно. Его сознание подслушивало и отмечало все, что творилось в те канунные годы как в русской, так и в мировой культуре. Недаром он сам себя охотно называл сейсмографом. Но чего бы ни касался Белый, он в сущности всегда волновался одним и тем же — всеохватывающим кризисом европейской культуры и жизни. Все его публичные выступления твердили об одном и том же: о кризисе культуры, о грядущей революции, о горящих лесах и о расползающихся в России оврагах.

Наиболее характерной чертой внутреннего мира Андрея Белого представляется мне его абсолютная безбрежность. Белый всю жизнь носился по океанским далям своего собственного я, не находя берега, к которому можно было бы причалить. Время от времени, захлебываясь в безбрежности своих переживаний и постижений, он оповещал: «берег!», — но каждый очередной берег Белого при приближении к нему снова оказывался занавешенной туманами и за туманами на миг отвердевшей «конфигурацией» волн. В наредкость богатом и всеохватывающем творчестве Белого есть все, кроме одного: в творчестве Белого нету тверди, причем ни небесной, ни земной. Сознание Белого — сознание абсолютно имманентное, формой и качеством своего осуществления резко враждебное всякой трансцендентной реальности. Анализом образов Андрея Белого и его словаря, его слов-фаворитов можно было бы с легкостью вскрыть правильность этого положения.

Всякое имманентное, не несущее в себе в качестве центра никакой тверди сознание есть сознание предельно неустойчивое. Таким было (во всяком случае до 1923 года, а вероятнее всего осталось и до конца) сознание Белого. Отсутствующую в себе устойчивость Белый однако успешно заменял исключительно в нем развитым даром балансирования. В творчестве Белого, и прежде всего в его языке, есть нечто

явно жонглирующее. Мышление Белого — упражнение на летящих трапециях, под куполом его одинокого я. И все же эта акробатика (см. «Эмблематику смысла») не пустая «мозговая игра». В ней, как во всякой акробатике, чувствуется много труда и мастерства. Кроме того, в ней много предчувствий и страданий.

Не противоречит ли однако такое представление о Белом, как о замкнутой в себе самой монаде, неустанно занятой выверением своего собственного внутреннего равновесия, тому очевидному факту, что Белый всю жизнь «выходил из себя» в сложнейшей борьбе, которую он не только страстно, но подчас и запальчиво вел против целого сонма своих противников, как верный рыцарь своей «истины — естины»?*) (В последний предвоенный зимний сезон Белый прежде всего вспоминается носящимся по Москве оппонентом и страстным критиком-публицистом, замахивающимся из своих засад против со всех сторон обступающих его врагов). Если Белый действительно самозамкнутое «я», то что же означает его неустанная общественная деятельность полемиста и трибуна; в чем внутренний пафос его изобличительной неугомонности и заносчивого бреттерства? Думаю, в последнем счете не в чем ином, как в борьбе Белого с самим собой за себя самого. Враги Белого — это все разные голоса и подголоски, все разные угрожающие ему «срывы» и «загибы» его собственного «я», которые он невольно объективировал и с которыми расправлялся под масками своих, в большинстве случаев совершенно мнимых, врагов. Вспоминая такие статьи, как «Штемпелеванные калоши», «Против музыки» («Весы»), статью против философии в «Трудах и днях», на которую я отвечал «Открытым письмом Белому», или не помню как озаглавленную (у меня всех этих статей, к сожалению, нет под рукой), статью против мистики, ясно понимаешь, что Белый кидался в бой против музыки потому, что волны ее начинали захлестывать его с головой; что он внезапно ополчался против мистики потому, что, неукорененная ни в каком религиозно-предметном опыте, она начинала издеваться над ним всевозможными мистифицирующими ликами и личинами, и что он взвивался против философии кан-

*) В этой словесной игре, не больше, нельзя не видеть попытки сближения «истины» и «бытия», т. е. тенденции к онтологическому, бытийственному пониманию истины.

тианского «Логоса» в отместку за то, что наскоро усвоенная им в особых, прежде всего полемических целях, она исподтишка начинала мстить ему, связывая по рукам и по ногам его собственное вольно-философское творчество. Лишь этим своеобразным, внутренне полемическим характером беловского мышления объяснимы все зигзаги его внутреннего развития.

Начинается это развитие как бы в терцию. С юношеских лет в душе Белого одинаково сильно звучат веления точной науки и голоса, нискликающего в какие-то бездны хаоса. Как от опасности кристаллического омертвения своего сознания, так и от опасности его музыкального расплавления Белый защищается неокантианской методологией, которая в его душевном хозяйстве означает к тому же формулу верности его отцу, математику-методологу (см. «На рубеже двух столетий», стр. 68, 69). Но расправившись при помощи «методологии» с «кристаллами» и «хаосом», разведя при помощи «серии» методологических приемов «серии» явлений по своим местам, Белый тут же свертывает свои «серии серий» и провозглашает мистическое всеединство переживаний, дабы уже через минуту, испугавшись мистической распутицы, воззвать к религии и изменить ей потом с теософией. Все эти моменты беловского сознания означают однако не столько этапы его поступательного развития, сколько слои или планы его изначальной душевной субстанции. Как это не странно, но при всей невероятной подвижности своего мышления, Белый в сущности все время стоит на месте; вернее, отбиваясь от угроз и наваждений, все время подымается и опускается над самим собой, но не развивается. Пройденный Белым писательский путь и его собственное сознание этого пути подтверждают, как мне кажется, это мое положение. Начав с монадологической «невнятицы» своих симфоний, Белый попытался было в «Серебряном голубе», в «Петербурге» и в «Пепле» выйти на простор почти эпического повествования, но затем снова вернулся к своему я, хотя и к Я с большой буквы.

В первой главе своего «Дневника», напечатанного в первом номере «Записок мечтателя» (1919 г.), Белый вполне определенно заявляет: «Статья, тема, фабула — аберрация; есть одна только тема — описывать панорамы сознания, одна задача

— сосредоточиться в ,я', мне заданное математической точкою».

В сущности Белый всю свою творческую жизнь прожил в сосредоточении на своем «я»; и только и делал, что описывал «панорамы сознания». Все люди, о которых он писал и прежде всего те, против которых он писал, были в конце концов лишь панорамными фигурами в панорамах его сознания. Мне кажется, что большинство крупных жизненных расхождений Белого объяснимо этой панорамностью его сознания. Самым объективно значительным было вероятно его расхождение с Блоком в эпоху «Нечаянной радости» и «Балаганчика».

Все мы, более или менее близко знавшие Белого, знаем, что расхождение это имело не только литературные и миросозерцательные причины, но и личные. Дело однако не в них, а в том, что Белый еще дописывал «мистическую» панораму своего сознания как объективную картину возникающей новой жизни, в то время, как Блок, талант менее богатый, сложный и ветвистый, но зато гораздо более предметный и метафизически более правдивый, прозрев беспредметность и иллюзионистичность себя самоё мистифицирующей мистики «рубежа двух столетий», уже отходил на тыловые позиции своей мучительной, горькой, жестокой разочарованности.

Если бы Белый в те поры увидел Блока, как Блока, он вероятно не написал бы той своей рецензии на «Нечаянную радость» («Перевал», 1907 г.), которую он впоследствии (6-я глава воспоминаний о Блоке, «Эпопея» № 3), в сущности, взял обратно. Но в том-то и дело, что он Блока, как Блока, не увидел, а обрушился на него, как на сбежавшую из его мистической панорамы центральную фигуру. Впоследствии, подойдя ближе к позиции Блока и в свою очередь испугавшись, как бы «рубеж» не спутал «эротизма» с «религиозной символикой» и не превратил «мистерий» в «козловак», Белый смело, но несправедливо вписал в панораму своего сознания башню Вячеслава Иванова, как обиталище нечестивых путаников и соглашателей, а верхний этаж Метрополя, в котором властвовал и интриговал редактор «Весов» Брюсов, как цитадель символической чистоты и подлинной меры вещей. Так всю свою жизнь вводил Андрей Белый под купол своего Я в панорамы своего сознания своих ближайших друзей в качестве моментов внутреннего баланса, моментов взвешивания и выверения своего, лишенного транс-

цендентного центра, миросозерцания и мировоззрения. Так эквилибристика мысли сливается у Белого с блистательным искусством фехтовальщика. Но фехтует Белый на летающих трапециях не с реальными людьми и врагами, а с призраками своего собственного сознания, с оличенными во всевозможные «ты» и «они» моментами своего собственного монадологически в себе самом замкнутого «я».

Очень может быть, что моя характеристика сознания Андрея Белого подсказана мне моим личным восприятием внешнего облика Белого и моим ощущением его, как человека. Последнюю сущность этого восприятия и этого ощущения я не могу выразить проще, короче и лучше, как в форме странного вопроса: да существовал ли вообще Белый? Раскрыть в словах смысл этого, на первый взгляд, по крайней мере, нелепого сомнения весьма трудно. Что может в самом деле означать неуверенность в бытии человека? Люди, знавшие Белого лишь на эстраде и по непосильным для них его произведениям, часто считали его человеком аффектированным, неестественным, нарочитым — позером. Он и сам, описывая в своих воспоминаниях свое объяснение с Блоком, называет себя «маркизом Поза», противополагая свою манеру держаться блоковской, исполненной «непоказуемого мужества» и «полного отсутствия позы». Не думаю, чтобы эти обвинения и самообвинения Белого, бьющие в ту же точку, были верны. В Белом была пляска и корча какого-то до-нельзя обнаженного существа, но у него не было костюма, позы, актера. Но как бы то ни было, мои сомнения в б ы т и и Белого ни в какой мере и степени не суть сомнения в его искренности, не суть ходячие в свое время обвинения его в манерности и нарочитости; мои сомнения гораздо глубже и страшнее.

Есть только один путь, на котором человек уверяется в бытии другого человека, как подлинно человека, как единодуховного своего брата. Это путь совершенно непосредственного ощущения изменения моего бытия от соприкосновения с другим я.

Есть люди, иногда совершенно простые — матери, няньки, незатейливые домашние врачи, от простого присутствия которых в душу вливается мир, тепло и тишина. Есть заму-

ченные души, нервные, в которых все бьется, как мотор на холостом ходу и которые вселяют в сердца других страшную тревогу и беспокойство. Не надо думать, что Белый, если бы он вообще мог проливать свою душу в другую, мог бы проливать в нее только одну тревогу и одно беспокойство. У него бывали моменты непередаваемо милые, когда он весь светился нежной лаской, исходил, истаивал прекрасной, недоумевающей, виноватой какой-то улыбкой, — но даже и в такие минуты сердечнейшего общения он «ухитрялся» оставаться каким-то в последнем смысле запредельным и недоступным тебе существом,— существом, чем-то тонким и невидимым, словно пейзаж призрачным стеклом от тебя отделенным. В своих слепительных по глубине и блеску беседах —«нельзя запечатлеть всех молний» (Белый)—он скорее развертывался перед тобой каким-то небывалым событием духа, чем запросто, по человечеству бывал с тобой. Быть может вся проблема беловского бытия есть вообще проблема его бытия, как человека. Подчас,—этих часов бывало немало,—нечто внечеловеческое, дочеловеческое и сверхчеловеческое чувствовалось и слышалось в нем гораздо сильнее, чем человеческое. Был он весь каким-то не «в точку» человеком.

За пять лет очень частых, временами еженедельных встреч с Белым я успел вдоволь насмотреться на него. И вот сейчас он живо вспоминается мне то в аскетически обставленной квартире Гершензона, под портретом Пушкина, то в убогом «Дону» у Эллиса, то на заседаниях религиозно-фиолософского общества в роскошных покоях М. К. Морозовой, то в переполненных аудиториях Политехнического музея, то на снобистически-скандальных собраниях «Свободной эстетики»; позднее под Москвой на даче, где он жил первое время после женитьбы, у нас в гостях; но главным образом, конечно, в «Мусагете», в уютной редакционной квартире на Арбатской площади, где чуть ли не ежедневно собирались «мусагетцы», «орфики», «символисты», «идеалисты», и где под бесконечные чаи и в чаянии бесконечности шла беспрерывная беседа о судьбах мира, кризисе культуры и грядущей революции. Беседа, сознаемся, иногда слишком «пиршественная», слишком широковещательная, но все же наредкость живая, глубокая, оказавшаяся во многих пунктах пророческим провидением последующих военно-революционных годов. Пусть больше-

вистская революция эту беседу оборвала — пореволюционной России не избежать углубленного и протрезвленного возврата к ней.

Но вернемся к Белому. Всюду, где он появлялся в те поры, он именно появлялся в том точном смысле этого слова, который не применим к большинству людей. Он не просто входил в помещение, а как-то по особому ныряя головой и плечами, не то влетал, не то врывался, не то втанцовывал в него. Во всей его фигуре было нечто всегда готовое к прыжку, к нырку, а может быть и к взлету; в поставе и движениях рук нечто крылатое, рассекающее стихию: водную или воздушную. Вот-вот нырнет в пучину, вот взовьется над нею. Одно никогда не чувствовалось в Белом — корней. Он был существом, обменявшим корни на крылья. Оттого, что Белый ощущался существом, пребывающим не на земле, а в каких-то иных пространствах и просторах, безднах и пучинах, он казался человеком предельно рассеянным и отсутствующим. Но таким он только казался. На самом же деле он был внимательнейшим наблюдателем, с очень зоркими глазами и точной памятью. Выражение — он был внимательным наблюдателем, впрочем, не вполне точно. Сам Белый таковым наблюдателем не был, но в нем жил некто, за него наблюдавший за эмпирией жизни и предоставлявший ему впоследствии, когда он садился писать романы и воспоминания, свою «записную книжку». В беседах с Белым я не раз удивлялся протокольной точности воспоминаний этого как будто бы рассеянно-реющего над землей существа. И все же воспоминаниям Белого верить нельзя. Нельзя потому, что реющее над землей существо в Белом постоянно поправляло своего земного наблюдателя. Наблюдатель в Белом предоставит ему свое описание какой-нибудь бородавки на милом лице, Белый в точности воспроизведет это описание, но от себя прибавит: описанная бородавка есть не бородавка, а глаз. «На рубеже двух столетий» («Начало века» мне, к сожалению, не удалось получить) совершенно изумительная книга, но она целиком построена на этой гениальной раскосости беловского взора.

Эта явная раскосость его взора, связанная с двупланностью сознания, поражала меня всегда и на лекциях, где Белый выступал оппонентом. Сидит за зеленым столом и как будто не слушает. На то или иное слово оратора нет-нет да и отзовется взором, мыком, кивком головы, какой-то

фигурно выпячивающей губы улыбкой на насупленном, недоумевающем лице. Но в общем он отсутствует, т. е. пребывает в какой-то своей «бездне», в бездне своего одиночества и своего небытия. Смотришь на него и видишь, что весь он словно клубится какими-то обличиями. То торчит над зеленым столом каким-то гримасничающим Петрушкой с головой на бок, то цветет над ним в пухе волос и с ласковой лазурью глаз каким-то бездумным одуванчиком, то вдруг весь ощерится зеленым взором и волчьим оскалом... Но вот «слово предоставляется Андрею Белому». Белый, ныряя головой и плечами, протанцовывает на кафедру; безумно-вдохновенной своей головой возникает над нею и озираясь по сторонам (где же враги?) и «бодая пространство», начинает возражать: сначала ища слов, в конце же всецело одержимый словами, обуреваемый их самостоятельной в нем жизнью. Оказывается, он все услышал и все запомнил. И все же, как его воспоминания — не воспоминания, так и его возражения — не возражения. Сказанное лектором для него в сущности только трамплин. Вот он разбежался мыслью, оттолкнулся—и уже крутится на летящих трапециях собственных вопросов в высоком куполе своего одинокого «я». Он не оратор, но говорит изумительно. Необъятный горизонт его сознания непрерывно полыхает зарницами неожиданнейших мыслей. Своей ширококрылой ассоциацией он в полете речи связывает во все новые парадоксы самые, казалось бы, несвязуемые друг с другом мысли. Логика речи все чаще форсируется ее фонетикой: человек провозглашается челом века, истина—одновременно и естиной (по Платону) и ѣстиной (по Марксу). Вот блистательно взыгравший ум внезапно превращается в заумь; философская терминология — в символическую сигнализацию; минутами смысл речи почти исчезает. Но несясь сквозь «невнятицы», Белый ни на минуту не теряет убедительности, так как ни на минуту не теряет изумительного дара своего высшего словотворчества.

Язык запрядай тайным сном
Как жизнь восстань и даруй: в смерти!
Встань в жерди: пучимый листом!
Встань тучей, горностаем в тверди,
Язык, запрядай вновь и вновь...

Но вот Белый спускается с высот и начинает метко нападать на противника. На этих спусках он обнаруживает необы-

чайную начитанность, даже ученость, зоркий критический взгляд и подчас очень трезвое мнение. Тут он вдруг понимает, что «где-то и что-то к добру не приведет», что мы жаждем «ясного, как Божий день, слова».

Людям, нападающим на «невнятицы» Белого, отклоняющим его за туманность его художественного письма и спутанность его теоретической мысли, надо было бы, перед тем как отклонять этого изумительного художника и теоретика, серьезно задуматься над тем, что все невнятицы, туманности и путаницы Белого суть явления высоты, на пути к которой Белый умел бывать и внятным, и ясным, и четким.

Два свидания с Белым — одно вероятно в зиму 1911—12 года в Москве, другое, последнее, накануне его отъезда из Берлина в Россию, запомнились мне особенно ярко. Рассказать о них подробно все же не смогу, потому что в сущности ничего не помню, кроме нескольких маловажных деталей, да очень важного для моего понимания Белого, но почти не поддающегося описанию ощущения запредельности и призрачности беловского бытия.

Стояла совсем поздняя осень. Белый пришел за какие-нибудь 5—10 минут до того, как спускать шторы и зажигать лампы. В мой кабинет с большим письменным столом у окна вынырнул он из-под портьеры передней с крепко сжатыми перед грудью ладонями и округло-пружинящими, словно пытающимися взлететь локтями. Остановившись перед окном, он обвел блуждающим взором мой стол и блаженно улыбнулся вопросом: «А вам тут очень хорошо работать?» Затем опустился в кресло и отошел в себя. Я сразу почувствовал, что собравшись по сговору к нам, он не выключил в себе творческого мотора и что перед ним клубятся какие-то свои галлюцинации. Ни последовавшего тут же разговора, вероятно о мусагетских делах, ни ужина, не помню. Помню только уже очень поздний час, отворачивающуюся в сторону от едкого дыма папиросы вдохновенную голову Белого, то наступающего на нас с женой с широко разверстыми и опущенными книзу руками, то отступающего в глубину комнаты с каким-то балетным приседанием. Весь он, весь его душевно-телесный состав, явно охвачен каким-то творчески-полемическим исступлением. Он говорит об общих знакомых, писателях, философах и, Боже, что за жуткие карикатуры изваяет он своими гениальными словами! Смотрю и слу-

шаю: нет, дело не в недоброжелательстве к людям и конечно не в издевательстве над ними. Дело просто в обреченности Белого видеть мир и людей так, как иной раз по ночам, в особенности в детстве, видятся разбросанные по комнате предметы. Круглый абажур лампы на столе, рядом на стуле белье и вот — дух захватывает от страха: в кресле у постели сидит скелет в саване...

В тот вечер, о котором я пишу, я впервые понял, что в Белом и его искусстве (например, в «Петербурге», который он совершенно изумительно читал, вбирая в расширенные ноздри бациллы петербургских задворок и устрашенно принижаясь плечами в кресле, как принижаются в петербургских туманах острова с циркулирующими по ним субъектами) ничего не понять, если не понять, что Белый всю жизнь все абажуры видел и изображал в момент их превращения в черепа, а все стулья с брошенным на них бельем в момент их превращения в саваны. Видя так предметы своего обихода, он еще в большей степени видел так и людей. В каждом человеке Белый вдруг открывал (часто надолго, но вряд ли когда-нибудь навсегда, у него в отношении к людям вообще не было «навсегда») какую-нибудь особую, другим невидимую точку, из которой, наделенный громадной конструктивной фантазией, затем рождал и развивал свой образ, всегда связанный с оригиналом существеннейшим моментом острого, призрачного, ночного сходства, но в целом предательски мало похожий на живую действительность.

В вечер первого моего сближения с ним Белый был както особенно в ударе. Создаваемые им образы-фантомы магически награждались им всей полнотой эмпирической реальности и рассаживались вокруг него по стульям и креслам...

Разошлись мы очень поздно, я вышел проводить его за ворота. На дворе осень превратилась в зиму. От белизны и чистоты выпавшего снега я ясно и радостно ощутил большое облегчение. Вернувшись в прокуренную квартиру, я остро почувствовал, что в ней тесно и открыл окна, в надежде, что невидимо сидящие на стульях гротески, среди них много добрых знакомых и друзей, вместе с папиросным дымом выклубятся в чистую, от снега светлую ночь.

Зимой 1922—23 года я виделся с Белым редко. Последний раз мы были у него с женой, думается, совсем незадолго до его все же внезапного отъезда в Россию. Пришли к нему,

узнавши, что он болен, неухожен и даже нуждается. Его действительно трясла лихорадка. Во время разговора, касавшегося его отъезда в Россию, издательских дел, авансов и Алексея Толстого, он как зверь по клетке ходил по комнате в наброшенном на плечи пальто. Главное, что осталось от разговора, это память о том, что, разговаривая с нами, Белый ни на минуту не отрывался от зеркала. Сначала каждый раз, проходя мимо, бросал в него долгие внимательные взоры, а потом уже откровенным образом сел перед ним в кресло и разговаривал с нами, находясь все время в мимическом общении со своим отражением. В эти минуты ответы мне становились всего лишь репликами «в сторону»; главный разговор явно сосредоточивался на диалоге Белого со своим двойником. Раздвоение Белого естественно заражало и меня. Помню, что и я стал заглядывать в зеркало и прислушиваться к мимическому общению Белого с самим собой. Разговора нашего не помню, но помню, что слова его все многосмысленнее перепрыгивали по смыслам, а смыслы все условнее и таинственнее перемешивались друг с другом.

Не будь Белый Белым, у меня от последнего свидания с ним осталось бы впечатление свидания с больным человеком. Но в том-то и дело, что Белый был Белым, т. е. человеком, для которого ненормальная температура была лишь внешним выражением внутренней нормы его бытия. И потому, несмотря на всю сирость, расстроенность, бедностность и болезненность в последний раз виденного мною Белого, мое последнее свидание с ним осталось в памяти верным итогом всех моих прежних встреч с этим единственным человеком, которым нельзя было не интересоваться, которым трудно было не восхищаться, которого так естественно было всегда жалеть, временами любить, но с которым никогда нельзя было попросту быть, потому что в самом существенном для нас, людей, смысле его быть может и не было с нами.

Говоря о небытии Белого, о его одиночестве, о его замкнутости в себе самом, я не раз, и конечно не случайно, упоминал о монаде. Монада, по мысли создателя философской монадологии, Лейбница, как известно, не имеет окон, не сообщается с другими монадами, не сообщается с миром. И все же она весь запредельный ей мир по своему несет и таит в себе:

отражает его с той или иной степенью ясности и отчетливости. Можно пойти дальше и сказать, что все бытие монады только и состоит в том, чтобы отражать бытие мира, чтобы быть отраженностью. Одиночество Белого (оно же и его небытие, ибо бытие всякого Я начинается с «ты еси» — В. Иванов) есть не любое и простое одиночество, а одиночество именно монадологическое. Как лишенная окон монада, Белый занимал в иерархически-монадологическом строе вселенной бесспорно очень высокое место (одно из самых первых, среди своих современников), ибо — в этом вряд ли возможны сомнения — он отражал тот мир «рубежа двух столетий», в котором жил и из глубины которого творил, с максимальной четкостью и ясностью. За эту верность своей эпохе не в ее явных благополучных формах, а в ее тайных, угрожающих бесформенностях, за верность эпохе, как кануну назревающих в ней катастроф, как готовящемуся в ней взрыву всех привычных смыслов, Белый и заплатил трагедией своего небытия и одиночества, ставшей, правда, благодаря магии его дарования, нашей крепчайшей связью с ним. Творчество Белого это единственное по силе и своеобразию воплощение небытия «рубежа двух столетий», это художественная конструкция всех тех деструкций, что совершались в нем и вокруг него; раньше, чем в какой бы то ни было другой душе, рушилось в душе Белого здание 19-го века и протуманились очертания двадцатого.

Конец девятнадцатого века, служащий сейчас мишенью всевозможных нападений и издевательств, был в известном смысле одной из наиболее блистательных эпох истории человечества. Закончившая короткой и локализированной франко-прусской войной период войн и революций консолидировавшаяся Европа твердой стопой решительно пошла по пути мирного преобразования своей жизни (в идеале же жизни всех стран и народов) на основе незыблемых идеалов европейской цивилизации. Нельзя сказать, чтобы на этих путях было мало достигнуто. За несколько десятилетий Европа мощно разбогатела. Научно-техническими своими изобретениями до неузнаваемости преобразила лик земли и образ человеческой жизни. Несмотря на жестокости капитализма, она в общем значительно повысила жизненный уровень всего человечества, не только одних богатых. Достигла она этого (нам, пережившим кризис и срыв идей 19-го века, греш-

но этого не видеть) сравнительно мягкими средствами: 19-й век был веком господства права даже и в международных сношениях, был веком создания социального законодательства даже и для «рабов» капитализма. Раненый на смерть, истекая кровью, 19-й век устами Вильсона и Керенского все еще бредил о свободах, о правах человека и гражданина.

Не меньшего, чем в экономическо-социальной сфере, достиг 19-й век и в сфере культуры. Расцветшая наряду с естественно-научными исследованиями гуманитарная наука до бесконечности раздвинула историческую память европейского человечества и тысячами нитей связала культуру Европы со всеми другими культурами мира. Образованный и передовой европеец конца 19-го века был не только французом, англичанином, русским или немцем, но культурнейшим «гражданином вселенной», свободно двигавшимся по дворцам и храмам решительно всех культур и чувствовавший себя везде дома. Убегающая в прошлое линия наукой воссозданных воспоминаний естественно сливалась с линией научно-технического построения будущего в одну пронзающую мировые эоны и мировые пространства магистраль всечеловеческого прогресса.

Профессорский сын и воспитанник либерально-университетской среды, Белый, как он о том сам впоследствии рассказал в первом томе своей автобиографии («На рубеже двух столетий»), уже с ранних гимназических лет поднял знамя борьбы против благородно-болтливой фразы либерально-гуманитарного прогрессизма: против позитивизма в науке, натурализма в искусстве и умеренного либерализма в политике. Тем не менее Белый, как мне кажется, с самого начала был и в целом ряде моментов своего духовного облика до конца оставался типичным выкормышем прогрессивного 19-го века. Не будь он им, он не стал бы тем характерным выразителем кризиса «рубежа», каким он безусловно войдет в историю русского сознания — русской философии, русского миросозерцания.

Интеллигентски-профессорская либеральная закваска Белого сказывается прежде всего в полном отсутствии в его сознании всех первично консервативных пластов духа и опыта, он был существом крылатым, но лишенным корней. Белый тесно связан с Достоевским и Вл. Соловьевым, но в нем нет ничего от Хомякова и Льва Толстого. Цер-

ковь, земля, мужик были ему чужды. В «Серебряном голубе» есть, правда, и церковь, и земля, и мужик, и барская усадьба, и все же всего этого в «Серебряном голубе» нету. Реальны и убедительны в этом мастерски написанном оригинальном романе: двупланность души Дарьяльского, связь детской печали с бесстыдством «духини Матрены», пьяная революционная гармоника, годами идущий на Целебеево придорожный куст, «разводы» Кудеяровского лица, невнятица его речи, дороги, дожди, туманы — одним словом убедительна в нем атмосфера. Все же вписанное в эту атмосферу: церковь, о. Вукол, дьячек, попадья, девицы Уткины, купец Еропегин, баронесса, Евсеич, кровопивец-староста — все это лишь внешним кустодиевским плакатом опавший гоголевский прием. Всего этого нет, нет не только в бытовом плане, что для Белого не укор, но и в бытийственном. Все перечисленные образы не типы, т. е. не в индивидуальность заостренные общности, как образы Льва Толстого и Достоевского, а всего только декоративные персонажи, т. е. лишенные индивидуальных черт обобщения. В них очень много краски и орнаментальной линии, но мало крови, плоти и духовной субстанции. По замыслу Белого, в образах баронессы, Еропегина, кровопийцы-старосты и других должен был бы чувствоваться распад старой, частично еще дореформенной России, но он в них не чувствуется — потому что в их душах, за отсутствием этих душ, подмененных орнаментальной фреской, ничего не происходит. Они нарисованы как вещи, но не как люди; даны не изнутри, а извне, что доказывает, что внутреннего отношения к старой, исторически ставшей России у Белого не было. Мордатые гротески Алексея Толстого, при всей живописности его письма, никогда не фрески. Старая Россия вся у Толстого в утробе. Потому он и пишет ее (да простится мне это сравнение), словно отрыгивает. Белый же старой России в утробе конечно не носил. У него вообще не было утробы, или, выражаясь деликатнее, у него не было физиологически-бытовой памяти. И в этом его органический «либерализм».

Ослабление физиологически-бытовой памяти (разрыв кровной связи с отцами и дедами) совпадало всегда, еще со времен борьбы Сократа с софистами, с рационально-критической стихией, с обострением логической совести, с повышением и утончением сознательности. В «мистике» и «антропософе»

Белом, казавшемся большинству людей человеком хаотического сознания и невнятной речи, мы встречаемся с яркой выраженностью этих черт.

Талант Белого представляет собой в высшей степени атипичный и широкий синтез дарований. Белый в целом, т. е. наиболее оригинальный и значительный Белый, мало кому интересен и доступен. Теоретические статьи по искусству, собранные в увесистом томе «Символизма», читались и ценились лишь небольшой группой философствующих писателей, преимущественно лириков. Его романами зачитывались прежде всего философы, психологи, мистики, музыканты. Типичный писатель и широкая публика, публика Горького, Андреева, Арцыбашева, его не читала и не понимала. Белый в целом, т. е. единственно подлинный Белый, еще до сих пор не попал потому ни в фокус всеобщей читательской любви, ни в фокус пристального внимания исследователей русского сознания и русского искусства. Более всего незамеченными прошли такие его работы, как «Смысл искусства» и, главным образом, «Эмблематика смысла».

Говорить о них по существу и вплотную здесь, конечно, не приходится. В связи с интересующей меня темой отношения Белого к 19-му веку отмечу лишь то, что линия рационалистически-методологического разложения целостного сознания, линия, берущая свое начало в софистике и восходящая через Декарта к Канту, ощущается в «Эмблематике смысла» очень глубоко и защищается Белым весьма серьезно, не без подлинного гносеологического блеска и пафоса. Наивной научной веры в Белом нет и следа. Им глубоко усвоено неокантианское положение, что всякий объект познания и всякое его опознание предопределены искусственностью методологического подхода к действительности, что объективных действительностей столько же, сколько методологических приемов исследования фактов сознания. Не без некоторого злорадства, не без некоторого методологического садизма, не без кудеяровского подмигивания: «я... вот ух как!» — доказывает Белый, что всякое положительное знание должно быть как бы надломлено опознанием его методологической обусловленности. В самом деле, если действительностей столько же, сколько познавательных методов, то не значит ли это, что познание познает не действительность, а самое себя и что действительность вовек непознаваема. Тут

кантианская методология, тезис непознавемости абсолютного бытия превращается Белым в метафизический тезис буддизма, в утверждение небытия (нирвана), как единственно подлинного всебытия; и Кант, конечно же Кант, этот «кенигсбергский китаец», водружается в восточном кабинете Николая Аполлоновича Аблеухова, почитателя Будды, — в качестве патрона как его нигилистически-террористических медитаций, так и организационной фантастики (нумерация, циркуляция серий, квадраты, параллелепипеды, кубы) его сановного отца.

В этой метафизике «панметодологизма» *), переходящей у Белого, правда, в несколько химерическую историософскую концепцию панмонголизма, также явно сказывается глубокая связь Белого с духом либерального критического просвещенства, как и в его изображении исторической России. Превращение быта во фреску и познания в метод, суть явления одного и того же порядка, явления разложения в душе девятнадцатого века непосредственного чувства подлинного бытия.

Особой, симптоматически наиболее важной остроты панметодологизм Белого достигает с переносом идеи методологического плюрализма в сферу культуры. В «Символизме» странным образом переплетаются и борются друг с другом две по своей природе весьма различные идеи. С одной стороны Белый защищает новое символическое искусство, как «теургию» (Вл. Соловьев), как творчество новой жизни, а с другой — он защищает его, как эклектизм александрийской эпохи. В основе этой второй линии защиты лежит очевидно мысль, что культура есть не что иное, как максимально широко развернутый метод подхода к действительности и что задача символического искусства заключается в новой комбинации всех культур и миросозерцаний в

---

*) «Панметодологизм» — термин, которым кн. Евгений Трубецкой определял сущность неокантиански-гегельянской философии Германа Когена, с которой через Бог. Ал. Фохта был тесно связан Андрей Белый. Впоследствии место Когена в его философии занял Генрих Риккерт, принимавший живое участие в «Логосе», международном журнале по философии культуры, выходившем в издании «Мусагета», в редактировании которого принимал участие Белый.

целях наивозможно полного охвата жизни. В «Эмблематике смысла» Белый так прямо и говорит: «Мы действительно осязаем что-то новое (вспомним слова того же Белого в полемике против Блока: «где-то, что-то к добру не приведут» — Ф. С.), но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма»... «В порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серий забытых миросозерцаний (до чего рационалистически-эклектический оборот! Ф. С.) вся сила, вся будущность так называемого нового искусства». В дальнейшем Белый защищает «александрийский период античной культуры» против нападок со стороны Ницше и, объявляя самого Ницше «современным александрийцем», объясняет этим вещие свойства его духа, не замечая всей зловещности защищаемого им знака равенства между «вещностью» и эклектизмом, пророчеством и культуртрегерством.

Не надо думать, что раскрываемая мною в Белом тема 19-го века была в нем случайна. Совсем напротив: она была его роковой темой. Интересующейся всеми эпохами и всеми науками, верящий в прогресс и в «эволюцию человеческого сознания», «гражданин вселенной» никогда окончательно не умирал в Белом. Как носящийся в космических просторах, антропософ*) Белый был еще радикальнее отрезан от всех пространственно-бытовых, национально-плотяных и исторически-религиозных (церковных) начал, чем тихо проживающий «на Арбате» либеральный профессор-экономист. Эту, — скажем условно, — отрезанность от всех консервативных начал Белый не только чувствовал, но и осознавал в себе. В своем «Дневнике» («Записки мечтателя» №№ 2 и 3) он с пафосом провозглашает, что он человек свободный «от пут рода, быта, от местности, национальности, государства, противостоящей миру и только миру, — всему миру».

Это ли не последнее слово просвещенски-эгалитарного развоплощения в результате пересмотра «серий забытых миросозерцаний»! В этом последнем слове налицо и известная ду-

---

*) Белый и антропософия большая тема, которой я по существу в этой статье не касаюсь.

ховная связь Белого с большевизмом, по крайней мере с характерной для большевизма темой просвещенской «уравниловки» и развоплощения исторически сложившейся жизни.

Но, конечно, Белый не был бы Белым, если бы он был только последним словом прошлого, гражданином вселенной, культуртрегером, ученым исследователем серий забытых миросозерцаний, антропософом, осуществляющим в себе эволюции сознания, психоаналитиком, исследующим его подсознательные глубины, — одним словом, если бы он был только той вершиной культуры, которой он действительно был даже и помимо своего своеобразнейшего художественного дарования. Нет, Белый стал Белым, т. е. явлением единственного симптоматического и даже пророческого значения, потому что, будучи вершиной культуры, он раньше многих других понял и всем своим художественным творчеством заявил: «Культура — трухлявая голова, в ней все умерло, ничего не осталось. Будет взрыв: все сметется». Все главные темы поэта и романиста Белого суть темы взрыва культуры, взрыва памяти, взрыва преемственной жизни и сложившегося быта.

В основе всех этих тем лежит с ранних детских лет восставшая в душе Белого жутко мучительная тема бунта против любимого отца, обострявшаяся в нем временами до идеи посягательства на его жизнь *).

«Петербург» — почти гениальное раскрытие темы восстания против отцов и отечества, темы заклания плоти России и развоплощения русской истории. Все пушкинские «граниты» разъедены в «Петербурге» гнилостно-лихорадочными туманами, все петровские реформы и законы превращены в параграфы, «совокупляющиеся крючки» ненавистного Коленьке по плоти отца, сенатора Аполлона Аполлоновича. Людей

---

*) Вл. Ходасевич полагает эту тему во главу угла всего творчества Белого, на мой слух снижая ее тем психоаналитическим поворотом, который он ей придает. Правда, в писаниях Белого есть совершенно прямые указания на наличие в душе Белого переживаний, прямо-таки вызывающих применение к ним фрейдовских методов исследования; тем не менее я думаю, что историософский подход к творчеству Белого существеннее психологического и в особенности психоаналитического.

в «Петербурге» нет. Обитатели «столичного града» расклублены Белым в дым оборотней и химер, все человеческие лица преданы нацепленными на них масками. Не только души, но даже и тела всех действующих лиц «Петербурга» Белым разъяты на части: видны не тела, не фигуры, но лишь головы, плечи, носы, затылки, спины; слышны не речи и фразы, а обрывки слов и фраз, возгласы, хрипы, гмыканья, простукивающие куда-то по черным вонючим лестницам ноги, бьющиеся в таких же черных провалах сознания сердца. Несмотря на тщательность описания разнообразнейших обиталищ петербургских жителей, глазу читателей все же не видно, где они обитают. Видны в «Петербурге» не дома, квартиры и комнаты, а опять-таки лишь разъятые части жилищ. Затуманенные колонны и кариатиды, блестящие лестницы, паркеты, окна, обезумевшие от бьющего в них лунного света и какие-то все время выступающие из мрака кубистические косяки. Причем все это: люди, улицы, дома и комнаты — дано не статично, а в максимуме движения. Не то Петербург пролетает куда-то сквозь безмерность мертвых просторов, не то сами эти просторы, обезумевши, несутся мимо него. Что стоит на месте и что несется вдаль, разобрать нельзя. Максимум движения и мертвая точка неподвижности с изумительным писательским мастерством противопоставлены Белым в «Петербурге», словно два отражающих друг друга зеркала. В этой химерической приравненности движения к неподвижности приравнены в «Петербурге» все остальные друг друга отражающие и взрывающие полярности. Бытие в нем равно небытию, болезнь — мудрости, патология — онтологии. Все свои заветные историософские мысли Белый неслучайно, конечно, раскрывает перед читателем в форме бреда и галлюцинаций Александра Ивановича. В этих историософских кошмарах несвязно, но веще мелькают все существенные слова и образы будущего: «. . . период изжитого гуманизма закончен». . . «наступает период здорового варварства» . . . «Франция под шумок вооружает папуасов, их ввозит в Европу» . . . «пробуждается сказание о всадниках Чингис-хана, распоясывается семито-монгол» . . .

«Собственно не я в партии, а во мне партия» . . . «для нас волнуемая социальными инстинктами масса превращается в исполнительный аппарат, где все люди — клавиатура, на которой летучие пальцы пианиста бегают, преодолевая все

трудности»... «спортсмены революции»... «медный конь копыт не опустит: прыжок над историей будет; великое будет волнение, рассечется земля; самые горы обрушатся от великого труса; а родные равнины от труса изойдут горбом. На горбах окажутся Нижний, Владимир и Углич... Петербург же опустится».

Таких пророческих и полупророческих слов в «Петербурге» много. Но все пророчества и предчувствия Белого — лишь пророчества и предчувствия хаоса и взрыва. Образа будущей России он не провидит и не предсказывает. Тех в устах Белого убедительно звучащих романтически-славянофильских обнадеживаний, что портят некоторые страницы «Серебряного голубя», в «Петербурге» уже нет. Впрочем и в «Серебряном голубе» они звучат лишь на втором плане. Весь первый план и тут занят изображением «прыжка над историей», взрыва сложившегося быта и европейской культуры. Из мира барских усадеб и призрачно доживающих в них в качестве стенных фресок на распадающихся стенах людей-персонажей, из мира отвлеченной европейской науки и эклектически-утонченнейшего творчества — Дарьяльский, герой романа, помолвленный с баронессиной внучкой Катей, уводится рябой бабой Матреной, «духиней» мистически-эротической секты серебряных голубей (близкой к хлыстовству), в росы, в зори, в поля, в труд, в пот, в грязь, в исступление и вдохновение религиозно-революционных экстазов. Это избавление Дарьяльского от призрачной жизни мертвого быта и «трухлявой культуры» оказывается однако призрачным. Город Лихов, центр духовной молитвы и социально-революционной проповеди «голубей», оборачивается к концу романа, как и Петербург, «городом теней». «Животворящая» секта голубей учиняет страшную расправу над Дарьяльским. Сотворяет ему страшную смерть в темноте и топании духоверческих мужицких сапожищ. Последние главы «Серебряного голубя» исполнены, как и «Петербург», предчувствий и предсказаний революции...

Все написанное им Белый, — по крайней мере в 1923 году, — считал лишь «пунктами» создания грандиознейшей карти-

ны. Для этого своего завершающего творения Белый, замученный и затравленный ужасными условиями жизни первых революционных лет, исступленно требовал («Записки мечтателя», кн. 2 и 3) «пуды ярких красок», «громадные полотнища» и «шесть лет», хотя бы нищенски обеспеченной жизни. Темы своего всезавершающего творения, своей «Эпопеи» («Записки чудака» являются первым томом «Эпопеи», «Котик Летаев» многими нитями связан с нею), намечались Белым все в том же «Дневнике». Темы эти суть: катастрофа культуры, катастрофа сознания, смерть личности, прорастание личности коллективным «Я». «И нет, не зовите больного меня: дайте мне доболеть в моей самости; дайте бренной, страдающей личности Белого опочить вечным сном; и перед смертью своей написать завещание, рассказать, как носила умершая личность в себе свое «Я»; в этом лишь завещании умирающей личности — приближение к пределу доступному ей: честно выявить голос писателя Белого в мощном оркестре мистерии, переживаемой ныне».

В этих словах кроется последняя, безмерно значительная для нашего времени, но на основании всего опубликованного Белым неразрешимая проблема сущности и природы того «Я», в котором умирает человеческая личность.

Катастрофа индивидуалистической культуры, гибель гуманистической личности, гибель «самости» и рождение нового коллектива — все это пережито, теоретически осознано и художественно воссоздано Белым с единственной глубиной и силой. Нет сомнения, в историю русского сознания все созданное им войдет, как глубокомысленнейшая философия революции и метафизики небытия. Вопрос лишь в том, принадлежал ли сам Белый до конца к тому миру, который изображал с единственным мастерством, к миру небытия и катастроф, или в нем, в его «гибнущей» личности росла и поднималась подлинная сверхличная реальность: не сомнительная реальность темно-невнятного коллективистического «Я» с большой буквы, «Я» его «Эпопеи», но подлинная реальность образа и подобия Божия, как единственно животворящей

основы личной, социальной и национальной жизни. Решать этот вопрос, вопрос отношения сверхличного «Я» «Эпопеи» и Божьего лика, я в этой статье не берусь; он слишком сложен.

В заключение все же хочется указать на то, что бывший революцицонер и почти отцеубийца Николай Аблеухов, появляется в последних строках эпилога к «Петербургу» следящим за полевыми работами загорелым детиной с лопатообразной бородой и в мужицком картузе. Его видят в церкви и, слышно, он читает философа Сковороду.

СОВЕТСКАЯ И ЭМИГРАНТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 20-х ГОДОВ

Среди всех противоречий, которые раздирают сейчас русскую жизнь, духовно, может быть, наиболее существенна противоположность между образом вызванной большевиками революции и марксистской теорией, которой они пытаются ее объяснить и осмыслить.

Революция, как бы ее ни оценивать, во всяком случае явление всемирное, а философические размышления ее коммунистических идеологов явно дышат узколобым провинциализмом.

Революция развертывается совершенно бешеным темпом, а мозги советской публицистики все еще ползают на черепаших лапах.

По целому ряду сложных причин заболевшая революцией Россия действительно часто поминала в бреду Маркса, — но когда люди, мнящие себя врачами, бессильно суетясь у постели больного, выдают бред своего пациента за последнее слово науки, то становится как-то и смешно, и страшно.

Для того, чтобы русскому духу исцелиться от большевизма, ему прежде всего необходимо осознать, что в сущности произошло с Россией; увидеть и понять, откуда и о чем был ее бред и ее бунт.

Задача эта, — весьма, конечно, сложная, над которой в ближайшие десятилетия будет трудиться не одна Россия, а весь образованный мир, — взята, как известно, в самой России «под сомнение». С точки зрения «властей предержащих» ломать себе голову над пустыми вопросами не приходится. Имеется святое писание Карла Маркса, имеется присяжный

интерпретатор в лице канонизированного покойника Владимира Ленина, — чего же еще, какого еще научного, философского или того хуже религиозного рожна!

Вся русская земля: тысячи солдат, перебывавших на всех фронтах и много уразумевших, вся встревоженная молодежь не только в «вузах», но даже и в «комсомолах», горластая деревенская чайная, визгливые бабьи сходки, темные теплушки — эти подвижные академии общественного мнения, перестукивания интеллигенции сквозь стены советских учреждений, тюрьмы и церковь, — все это изо дня в день ведет упорную борьбу против декретированной большевиками смерти на духовном фронте. Ведет ее даже и тогда, когда внешне как будто всего только и делает, что повторяет азбуку Бухарина.

Ведь не коммунист же в самом деле матрос-коммунист, справляющий праздники с энциклопедическим словарем вместо евангелия, и не марксист же тот мужик, который утверждает, что у большевиков тоже «свой святой Карла есть, Максой прозывается». Совсем не марксисты также и крестьянские парни, поступающие в комсомол, чтобы пробраться на рабфаки и рассказывающие дома, что жить и можно было бы, если бы только жидов и митингов поменьше, а равно и большинство низовых советских администраторов, из которых многие искренне помешаны на имени Карла Маркса, но из которых никто, конечно, никакого Маркса не понимает, хотя бы уже по одному тому, что он совсем непонятен без Гегеля, манчестерства и тысячи других весьма сложных вещей.

Каждому, пережившему большевизм в России и имеющему глаза и уши, должно быть совершенно ясно, что не только сознательно антикоммунистическая, но и приспособившаяся Россия представляет собою сплошной протест против «смертного» декрета РКП. Поскольку же ему иной раз и подчиняются, это делается не во славу смертной скуки бухаринской азбуки, а во славу всюду пробуждающейся новой жизни. Быть может, это подчинение не всегда звучит с нравственной стороны абсолютно чисто, но чтобы оно звучало мертво — утверждать могут только глухие.

Доказать или даже хотя бы точно описать наличие в современной советской России этой борьбы против официоз-

ной мертвечины духовной жизни весьма трудно. Но трудно исключительно потому, что, считая ее (и вполне, конечно, правильно) силой, разлагающей приказной строй коммунизма, большевики запрещают к обращению все ее экспонаты: описания, исследования, осмысливания.

Но как не запрещай, кое-что все же просачивается, и просачивается прежде всего в молодой, только еще слагающейся советской литературе*).

Литературу эту в эмиграции почти не знают, но огульно отрицают. Мнение Антона Крайнего, высказанное на страницах «Современных записок», что никакой русской литературы в советской России искать не приходится, является все еще весьма и весьма распространенным. Дабы не осложнять спора с отрицателями всякого творческого движения в недрах советской России, я готов, вопреки своему убеждению, что в каждом явлении существенны его положительные, а не отрицательные качества, начать характеристику советской литературы с последних.

Прежде всего не подлежит сомнению, что в молодой советской литературе нельзя указать ни на одну настоящую большую, значительную и совершенную вещь. В ней нет ничего, по своему художественному значению хотя бы только приближающегося к «Скучной истории» Чехова, к «Детству» Горького, к «Деревне» Бунина или «Петербургу» Белого. Но кроме отсутствия совершенства, в ней есть и очень многое, мешающее ей совершенствоваться. Есть скверная внешняя тенденция, есть кичливая наглинка «вот, мы, певцы!» Есть непростительность внешнего понимания эпохи, полагающего, что космические вихри революции передаются кинематографическими закрутками фабулы, а федеративное строение России — непролазной гущей фольклора. Есть лягушечье топорщение и надуванье, пытающееся во что бы то ни стало отразить вола революции и застревающее в орнаментально

---

*) Под термином «советская литература» я понимаю литературу, выходящую на территории советской России. Игнорируя всю коммунистическую агитмакулатуру с пролеткультщиной во главе и оставляя в стороне живущих сейчас в России, но уже до революции вполне определившихся больших писателей, как Белый, Ценский, Алексей Толстой и т. д., я сосредоточиваю свое внимание в первую очередь на Серапионовых братьях, Лидине, Пильняке, Бабеле, Леонове, Сейфулиной и др., поскольку они дошли до меня.

сложном, но внутренне убогом репортаже внешних событий. Есть пренебрежительное отношение к духу, выплеснутому вместе с отрицанием утонченной психологии в помойную лохань буржуазных предрассудков.

Все это губит, к сожалению, не только бесталанных беллетристов, что было бы, в конце концов, не слишком большим горем, но портит подчас и весьма интересные вещи одаренных людей.

Нет спора: недостатков, и очень неприятных, в советской литературе много, — и все же много важнее ее достоинства.

Главное достоинство советской литературы в том, что она, при всех своих недостатках, как никак, — есть.

Простой смысл этого, на первый взгляд парадоксального утверждения, вскрывается очень легко при сопоставлении советской литературы с литературой эмигрантской.

В Европе «живет и работает» много более или менее значительных, давно определившихся и давно оцененных мастеров слова. С определенностью каждого из них связана их отъединенность друг от друга: каждый — замкнутая скульптура в нише собственного прошлого. Кроме этих сложившихся мастеров, в эмиграции имеется несколько определяющихся молодых талантов; все они так же весьма разные и идут каждый своей собственной дорогой.

О существующей наряду с этой литературой макулатуре, ходко эксплуатирующей сентиментально-реакционные настроения эмиграционной обывательщины, говорить, конечно, не приходится.

Как бы высоко ни оценивать отдельных представителей эмигрантской литературы с точки зрения того, что они делают и, главным образом, того, что они уже сделали, нельзя, смотря на вещи открытыми глазами, все же не видеть главного: что россыпь писателей не делает еще литературы, что литература жива только там, где писатели не рассыпаны, а собраны; где они, как льдины половодья, стукаясь друг о друга, громоздясь, обгоняя и мешая друг другу, струят свое вдохновение в широком русле национальной жизни.

Никаких законов художественного творчества, конечно, не существует, но есть в нем типичное явление плеядности. Мы знаем плеяду пушкинских лириков, плеяду классиков, плеяду народников-разночинцев, плеяду символистов и т. д.

Между этими плеядами всегда было и всегда будет несколько одиноких, больших звезд и много звездной пыли, но характерного явления плеядности эти законные исключения все же не снимают и не обессмысливают.

Появление каждой плеяды всегда соответствует накату новой волны в жизни. С осени 1917 года в жизни России поднялась новая волна, по своей неслыханной высоте, по угрожающему рельефу и оглушительному реву отличная от всех предыдущих. В связи с этой волной неизбежно должна появиться и новая плеяда русских писателей. Независимо от вопроса, какой величины и какой своеобразности окажутся ее представители, ясно уже и теперь, что она появится не в эмиграции, а в России, и выкристаллизуется из тех самых переживаний, которыми дышит советская литература, имеющая за собой, при всех отмеченных недостатках, не только достоинство своего бытия, но и целый ряд связанных с ним достоинств.

Главное из них — ощущение веса эпохи: ощущение того, что произошло нечто бесконечно большое, неотменимое и бесповоротное; ощущение, что Россия сказала н е т всему известному, д а неизвестности и вдруг сорвавшись с места, со всем своим провинциальным захолустьем, со своим серым, мужицким царством, не то как комета ринулась в бесконечные просторы, не то как горбуновская баня встала на колеса и. . . поперла.

Ощущение России-кометы придает советской литературе характерный для нее звук фантастики; ощущение России-бани на колесах объясняет ее тяготение к анекдоту. На пересечении обеих линий уже строятся и, вероятно, и дальше будут строиться лучшие вещи новой русской литературы.

Понятие пересечения вообще, вероятно, останется основной категорией, в которой будет познаваться и которой будет характеризоваться советская литература. Поскольку в ней вообще есть своя стержневая тема, — она вся о тех или иных пересечениях, о сдвигах самых основных планов жизни, о смещении всех понятий и вещей, о размещении вчера еще совершенно обыкновенных человеческих душ по самым невероятным ликам, рожам и мордам. Для всех этих новых, зыбких, клубящихся обличий не писаны никакие законы. В них все в перепуск, все вместе: окрыленность и косность,

детскость и преступность, геройство и зверство, восторг и скука, свет и смрад.

Этот новый человек революции, сразу выпавший из традиционно установленного порядка культуры, быта и морали, не возвращается, однако, по стопам Руссо, Шиллера или даже Льва Толстого в лоно природы. Ни скота, ни зверья, ни детей, никаких элементарных и первичных особей среди зарисованных советской литературой людей революции в дошедших до нас, по крайней мере, вещах, пока нет. Зато много фантастов, садистов, мечтателей, идеалистов, исступленников и всяких других, весьма подозрительно осложненных существ. Но не рисуя революции, как возврата жизни к каким-то элементарным первоосновам (не считать же за таковые изображение кошмарного быта советской интеллигенции или половую разнузданность армии в гражданскую войну), советская литература, пожалуй, еще меньше изображает ее, как сознательное и разумное строительство.

Кого бы ни читать из более или менее значительных писателей: Н. Никитина, Вс. Иванова, Пильняка, Бабеля, Лидина или Леонова, впечатление (не от вещей, конечно, разнохарактерных и весьма разноценных, а от изображаемой ими жизни) остается одно и то же. Ни разумного строительства, ни природного естества все эти авторы в революции, очевидно, не видят, во всяком случае не изображают. Большевистская Россия рисуется в их произведениях хаосом, фантастикой, безумием, анекдотом, чем-то на первый взгляд непонятным и бессмысленным. Но в том-то и значение советской литературы, связанное не с ее талантливостью, а с ее тематической обреченностью, что она принуждает ко второму взгляду, которому в масштабе событий, в их ритмах и скоростях вскрывается страшный смысл совершающегося: смысл взрыва всех смыслов, смысл выхода русской жизни за пределы самой себя, смысл неосмысливаемости всего происходящего гибелью буржуазного строя и насаждением коммунистического.

Читая советских авторов, слепому нельзя не видеть, что в России борьба идет не между капитализмом и коммунизмом, а между Богом и дьяволом, причем в стане дьявола борется большевистский коммунизм, а в Божьем стане — вся страдающая Россия.

Было время, когда коммунистическая цензура этот под-

линный смысл советской литературы сама прекрасно чувствовала и понимала.

Когда я в качестве редактора попытавшегося было воскреснуть в лучах нэповской весны «Шиповника» подал собранный материал в «Лито», то он сначала был весь найден нецензурным. После долгих переговоров с очень внимательно отнесшимся к делу Мещеряковым, мне удалось отстоять все, вплоть до Бердяева, за исключением совершенно аполитичного, но протокольно четкого рассказа Лидина.

На мои возражения, что в рассказе нет не только ни одного противоправительственного слова, но даже и антиправительственного стона, что рассказ, рисующий революцию в провинции, беспристрастен, как фотография, Мещеряков ответил, что это-то и есть самое страшное; и затем, помолчав, прибавил, что если бы ему, коммунисту Мещерякову, пришлось каждый день читать по правдивому рассказу Лидина, то он очень скоро разочаровался бы в революции и покончил самоубийством.

Пропуская Бердяева, Вышеславцева, меня, Пастернака, («Письма из Тулы»), Леонова («Бурыга») и запрещая Лидина, Мещеряков со своей точки зрения был, конечно, глубоко прав: бердяевскую правду надо доказывать и можно оспаривать. Лидинский же сфотографированный ужас — бесспорен и в своей бесспорности непобедим.

Каждым своим мало-мальски талантливым, художественно правдивым, каждым своим искренне пережитым и точно сказанным словом советская литература неустанно твердит о том, что между Россией и большевистским коммунизмом идет смертный бой. Что все коммунистические смыслы жизни превращаются русской жизнью в бессмыслицы. Что все ее бессмыслицы тяжелы непереносимой правдой страдания, а все ее смыслы легкокрылы и легкомысленны. Что все коммунистические программы сошли в России с ума, и что их безумие также значительно, как бездарен их разум.

Я очень хорошо знаю и отнюдь не забываю, что среди советской беллетристики есть очень много вещей грубо тенденциозных, отделанных под орех коммунизма. Но ведь не о них речь; я говорю о советской литературе, а не о пролеткультной агитмакулатуре. Встречается внешняя тенденциозность и в некоторых талантливых, по существу подлинно художественных вещах, что, конечно, их портит, лишает за-

конченности и совершенства. Но не будем слишком строги: ведь коммунизм в России — явление гораздо большее, чем политика. Не встречаться с ним, игнорировать его — вещь почти невозможная. И то, что звучит тенденциозностью, есть зачастую лишь замаскированный бой, который искусство в своих собственных стенах ведет против коммунизма. Оно взрывает фабрики марксистского миросозерцания, мосты и пути казенного коммунистического строительства не только на тех тематических сюжетных путях, о которых до сих пор шла речь, но и на многих других, менее очевидных, но не менее действительных.

Характерные черты официозной, марксистско-коммунистической мысли это — прямолинейность, одноколейность, плоскодонность, — одним словом, та игнорирующая всю современную русскую и западную науку рационалистическая псевдонаучность, которой в художественном плане должна бы соответствовать эстетически старомодная пролеткультщина.

В советской литературе она, конечно, встречается, но существенной роли не играет. Вопреки реакционному миросозерцанию коммунизма, советская литература явно ищет (с каким успехом, это вопрос иной) новых путей. Для ее лучших вещей характерно почти полное забвение линии Тургенева и Толстого и память о Гоголе и Достоевском, воспринимаемых через Ремизова и Белого.

В ней почти совершенно не осталось идущего от Пушкина и Аксакова и через Тургенева, Толстого, Гончарова доходящего до Чехова, Бунина, Сергеева-Ценского и Зайцева чувства природы. Вместо божьей природы: вечного неба, ласкового солнца, тенистых дубов, прозрачных рек, цветущих лугов, ветров, то налетающих грозами, то приплывающих ароматами, — в ней господствует какой-то условный пейзаж, какая-то «земля дыбом»: черные провалы, воспаленные закатные глыбы, оползни и кручи, вихри и взмывы, «звездная сыпь», «кресты окаменелых переулков» и «мушиный помет изб».

Живут среди этого пейзажа какие-то хоть и люди, да не совсем люди; причем дело не только в том, о чем речь шла уже выше, не в обилии в советской литературе людей перекошенных, сплющенных и взорванных, но в художественном уклоне видеть человеческие лица одновременно и по Го-

голю, как жуткие рожи, и по Достоевскому, как идейные сгустки. Характерно при этом, что у самого, быть может, талантливого и чуткого к современности автора советской России, у Л. Леонова, к обществу людей, у которых не лица, а «какие-то разводы» (А. Белый), примешаны черти; причем не аллегорические и не потусторонние, а совсем реальные, совсем обыкновенные: черти, как черти, люди как люди, черти ли, люди ли, — кто их поймет.

Если к данной мною тематической (творческое безумие революции) и историко-литературной (мимо Тургенева и Толстого через Ремизова и Белого обратно к Гоголю и Достоевскому) характеристикам прибавить еще и формально-эстетическую, то станет, думается, ясно, что советская литература и коммунистическая идеология — два совершенно разнокачественных и во многом исключающих друг друга духовных явления.

Характерный метод сдвигов (ведение повествования одновременно через несколько пересекающих друг друга планов), обнаруживающий, хотя бы в «Ледоходе» Пильняка, своей сознательностью уже подозрительное тяготение к романтической хаотичности и иронии; требование Замятина, чтобы «жизнь проектировалась в искусстве не на плоские координаты эвклидова мира, а на мчащиеся кривые поверхности»; лирическое растление почти всей современной прозы сложными ритмическими взмывами и падениями (очень распространенное и очень опасное влияние неподражаемого Андрея Белого); синтаксическая вывихнутость фразы; характерное пристрастие к непредставляемым разваливающимся образам («Лизуны из штабов удили жареных куриц в улыбках командарма», Бабель); страшная перегруженность всего повествования орнаментальностью; перемежающаяся лихорадка формальных влияний; постоянные броски от кинематографа и кинематографического западноевропейского романа (Эренбург, Шкловский) к сказу, этнографии, областничеству (Серапионы); спертый дух вокруг коммунистических идей (не только у переродившихся Серафимовичей, Слезкиных и Соболей, но и у вновь народившейся Сейфулиной) и свежий воздух вокруг достоевщины и чертовщины у Леонова; бесспорный, всеми признанный провал пролеткультщины и очевидная непонятность лучших вещей советской литературы нашим рабочим и крестьянам, — все

это явно свидетельствует, что советская литература отнюдь не вырабатывается в идеологических лабораториях коммунизма, а, вопреки ему и в обличении его, органически вырастает из того опыта развала, распада, страдания и безумия, в котором крутится сейчас Россия.

Нет никаких сомнений: советская литература (поскольку она действительно литература, а не макулатура) и советский строй (поскольку он — не осиливание жизни в советской России, а проводимый мир идей), как бы они временно ни уживались в одной берлоге, по существу, — что безусловно вскроет будущее — непримиримые враги.

Ничто не способно подтвердить это положение в такой степени, как чтение критических статей в советских журналах — в первую очередь статей не тех литературных критиков, которые наотмашь отрицают все мало-мальски талантливое в современной литературе, как антимарксистское и антикоммунистическое, а как раз тех, которые как можно большее количество явлений стараются хоть как-нибудь идейно устроить под знаком серпа и молота.

Если «напостовцы» отрицают все советское искусство, то это их отрицание еще ничего не говорит о неприемлемости искусства для коммунистической идеологии, так как «напостовцы», очевидно, не идеологи и критики, а чекисты от литературы, преследующие к тому же в первую очередь не государственные, а свои личные цели.

Если А. Лежнев предлагает строго разделять «Пролеткульт» и пролетарскую культуру и утверждает, что «Пролеткульт» ничего не дал, потому что он продукт интеллигентской идеологии, пролетариат же не дал ничего, так как он не достиг нужного для этого культурного уровня, то это говорит уже много больше; причем не потому, конечно, что А. Лежнев отрицает изделия пролеткульта, а потому, что он противопоставляет им не подлинное достижение современной советской литературы, а будущее творчество должного до него развиться пролетариата.

Но все же не «напостовцы» и не по-марксистски тугоухий А. Лежнев вскрывают несовместимость марксистски-коммунистической идеологии с основной линией вырастающей сейчас в советской России литературы, которую я пытался охарактеризовать, а гораздо более тонкий и чуткий А. Воронский.

В этом смысле весьма показательна его статья об одном из наиболее талантливых писателей советской России, Леониде Леонове («Красная новь», 1924 г. кн. 3).

Воронский прекрасно чувствует и талантливость Леонова и то, что он кровно связан с революцией. Он интуитивно понимает, что если не принимать в каком-то смысле за своих таких писателей, как Леонов, то придется остаться ни с чем.

Несмотря на то, что он считает едва ли возможным назвать Леонова хотя бы только попутчиком революции, он все же относится к нему весьма положительно. Но это, в целом, положительное отношение распадается, если к нему присмотреться ближе, на ряд весьма отрицательных отношений ко всему, что ценно и значительно в художнике Леонове. Не подлежит ни малейшему сомнению, что если бы душу и талант Леонова отдать в починку А. Воронскому, то он окончательно загубил бы его.

Воронский вполне правильно подчеркивает, что «большинство произведений Леонова связано с революцией», но он недоволен тем, что революция «отразилась в них только одной своей стороной, болью великого исторического перелома», недоволен тем, что Леонов с холодком пишет о том счастье, которое «грядущее сулит новым поколениям», с холодком о том, как «Россия теперь в гору пойдет».

Разрешая помнить о «безвинных» смертях, Воронский все же сетует на Леонова за то, что у него на этот счет уж очень крепка память, что он «переходит ту грань, которую переходить опасно». Подозрительно для А. Воронского и то, что Леонов влагает в уста своих героев весьма странные изречения, вроде того, что «кровь дороже всяких правд стоит», или того, что в России «произошла экспроприация всех целей». Недоволен Воронский и тем, что Леонов «пользуется фантастикой совершенно не в меру», вызывая у читателя впечатление, «что тут не художественный прием, а подлинная заумь». Все это было приемлемым, наставляет критик писателя, во времена Пушкина и Достоевского, но в дни коммунизма выглядит «как старомодный салоп», звучит не просто архаично, но иногда и «прямо реакционно».

В чем же корень этого расхождения между революционным воздухом вспоенным художником Леоновым и его марксистским критиком?

Ответ не так труден и в сущности почти уже дан. Творче-

ство Леонова все, целиком — от большого смысла революции, от взрыва всех смыслов; критика же Воронского — от маленьких смыслов, от стремлений удушить трагический смысл революции в глухом тупике коммунистического осмысления. Леонов весь от реального, творческого безумия революции, а Воронский — от ее фиктивного разума. Леонов пишет о том страшном, что в революции случилось с Россией, а Воронский хочет, чтобы Леонов писал о том пошлом, что большевики силились и силятся сделать с Россией. Для Леонова, по словам самого же Воронского, в революции реален «гигантский крест, на котором волею истории распинаются Митьки, Никитки, Савостьяны, Талаганы, Алеши, Кавякины, все те маленькие, безвестные люди, которых захватывает в свои железные зубья шестерня революции», и черт, который вертится в жизни, — а для Воронского реальны «радость дерзания», «хмель героизма», «Капитал» Маркса; черти же допустимы только в качестве пережившего себя литературного приема.

Ясно, что общий язык между двумя людьми, из которых один называет хмелем то, что другой кровью, по существу, конечно, невозможен. И это относится не только к Леонову и Воронскому, но ко всему взаимоотношению художественно существенной советской литературы и коммунистического миросозерцания, или еще шире — к взаимоотношению творящей России и РКП, стоящей на пути русского творчества.

Эту элементарную истину прекрасно понимали большевики, когда в 21 году запрещали печатать Лидина, Глобу и других бытописателей революции. Теперь они печатают не только Лидина, но и «Петушихинский пролом» и «Конец мелкого человека» Леонова. Не думаю, чтобы они делали это оттого, что поглупели или уж чувствуют себя очень сильными. Если бы такая милость шла от глупости и самоуверенности, они не тратили бы столько сметки и энергии на превращение национально-революционной литературы в литературу третьего интернационала. А они на эту фальсификацию тратят, как ни как, много сил и уменья. Печатают все маломальски не противоречащее им в партийных журналах и издательствах; снабжают художественные произведения особыми «способами употребления» для публики, в виде ортодоксальных статей своих коммунистических литераторов.

Объясняется все это и весьма просто, и очень глубоко. Своего товару нету, а торговать надо, значит надо торговать чужим, выдавая за свой. По отношению к литературе повторяется совершенно то же, что впервые было осуществлено по отношению к земельной программе эсэров, а впоследствии в широком масштабе под именем «нэпа» ко всей экономической жизни. Такая воровская простота в культурной политике большевизма присутствует, но за ней, как мне кажется, скрывается нечто более сложное, — быть может инстинктивное ощущение своей полной немощи в сфере духовного творчества и инстинктивное стремление согреть свою эрфуртскую душу горячей кровью пробивающегося национального творчества.

* *
*

То, что всегда понимали большевики, то все еще энергично оспаривается в рядах эмиграции *). Все еще раздаются в ней голоса в защиту парадоксального мнения, будто все, что делается на территории России, делается во вред России и во славу большевиков и лишь то, что делается или даже не делается в эмиграции, делается во славу России и на смерть большевикам. Как это ни странно, но черта, отделяющая Россию от большевистского коммунизма, многими все еще проводится не через настоящее русской жизни, в котором происходит решающая борьба между этими двумя силами, а между настоящим и прошлым. Причем в качестве России утверждается ее прошлое, эмигрировавшее на Запад; настоящего же в России пока нет, так как им завладели большевики.

Представляется большевистская Россия весьма просто. Ее населяют большевики-преступники, приспособившиеся интеллигенты-подлецы, наглые рабочие, озверевшее крестьянство. В ней, конечно, много страдания, но что делать, снявши голову по волосам не плачут. Погубили старую Россию, не

---

*) Все, что я говорю об эмиграции, относится не ко всем проживающим вне России людям, а к людям определенного духовного склада, отрицающим всякую творческую жизнь на территории советской России, — к «эмигрантщине» в эмиграции. См. «Мысли о России», очерк 3.

плакать же о большевистской, хотя бы в ней и происходили неописуемые ужасы. А в конце концов, как знать, чем хуже, тем может быть все же и лучше. Никаких творческих процессов в этой России нет. На ее полях, вспаханных дьяволом и засеянных его прислужниками, большевиками, может расти разве только чертополох; и ждать, что на них уродится хлеб, не только легкомысленно, но и преступно. Если говорить о России, не предавая того, что выше России — Истины, то воистину для русского человека возможны только два чувства: крепкая память о прошлой России и святая ненависть к большевистской.

Эти чувства за последнее время утратили свою остроту, а частично и свое влияние, но они все же еще весьма сильны и спор против них необходим.

Я не только не отрицаю права помнить о прошлой России, но считаю эту память прямым долгом каждого русского человека. Память — величайшая духовная сила, в ней основа всякой традиции, всякой культуры, она же мерило человеческого благородства. Не даром даже все революционные эпохи всегда старались оправдаться перед судом памяти. Для реформации характерно обращение к первохристианству, для французской революции — к природе, для русской — к французской.

Нет, против памяти я ничего не имею, но я спрашиваю: правда ли, что памятью, вечной памятью определяется отношение эмиграции к отошедшей России?

Сущность памяти — в спасении образов жизни от власти времени. Не сбереженное памятью прошлое проходит во времени, сбереженное — обретает вечную жизнь. Память никогда не спорит со временем, потому что она над ним властвует. Для нее не важно, умирает ли нечто во времени или нет, потому что в ней все восстает из мертвых. Возвышаясь над временным, она естественно возвышается и над всеми измерениями его, над прошлым, настоящим и будущим и в ней легко совмещаются явления, которые во времени боролись друг с другом.

Память — это тишина, соединение всех противоречий, мир.

Если такова сущность памяти, то описанные мною эмигрантские настроения, очевидно, не сводимы к ней: ни мир, ни тишина в них не существуют.

Память не спорит со временем, а ведь пафос эмиграции в

споре с ним. Не менее гетевского Фауста хотела бы она, чтобы «мгновение остановилось». Нет, не вознесения прошлого в вечность жаждет она, а его вечности во времени, т. е. недопущения его до вечности. Помнить о прошлом эмиграции никто не в силах ни воспретить, ни помешать, но помнить его она как раз и не хочет, — она хочет в нем жить.

Так обстоит дело с эмигрантской памятью по отошедшей России. Как же обстоит оно с их ненавистью к большевистской?

Как я не оспариваю право помнить, так я не оспариваю и права ненавидеть; согласен даже и на большее, на принципиальное признание не только права, но и долга ненависти. Но лишь при условии очевидной бескорыстности ее истоков и объективно правильного представления ее предмета, говоря короче — при условии ее зрячести, а не слепоты.

В обоих этих отношениях дело с эмигрантской ненавистью обстоит весьма неблагополучно. Что касается ее истоков, то я уже пытался показать, что они коренятся не в нетленной памяти о России, а в растлевающих душу воспоминаниях о безвозвратно прошедших, милых сердцу годах, что эта ненависть по своей природе душевна, а не духовна. Она очень понятна, близка каждому из нас, — но как раз потому и подозрительна в своей правоте. Правда вещь трудная, далекая и безвозбранно набегающим в сердце чувством она редко бывает.

Но важнее вопроса о качестве эмигрантской ненависти вопрос о ее предмете. В этом отношении она не понимает самого основного и детонирует недопустимо.

Совершенно забывая, что в эмиграции находятся виновники большевизма (все те, которые проиграли Россию большевикам), в России же (за исключением правительства и его партийных идеологов и оруженосцев) только его жертвы, они почему-то совсем не чувствуют своей связи (связи во грехе) с большевиками и не отличают большевиков от той России, которую большевики мучают на покинутой эмигрантами территории.

Этой засеянной не «чертополохом» (Мережковский), а страданием и по мере сил (конечно не без компромиссов) отбивающейся от большевиков России, эмиграция не видит и не чувствует. Вместе с большевиками и, может быть, даже

сильнее их, ненавидит она всю оставшуюся в России Россию, — совпадая в этой ненависти с большевизмом.

Причина этого скорбного совпадения в том, что эмигранты и большевики одинаково отрицают настоящую (как в смысле подлинной, так и в смысле сегодняшней) Россию; первые во имя своих воспоминаний о прошлом, вторые во имя своих идей о будущем. России же настоящей одинаково нет как без прошлого, так и без будущего, ибо настоящая Россия мыслима только как единство своего прошлого и своего будущего.

Утверждая это единство, т. е. утверждая вечную Россию в ее нынешнем облике, я отнюдь не проповедую, конечно, никакой смычки с большевиками, но утверждаю лишь то, что творчески существенная борьба ведется не между большевиками и эмигрантами, но между Россией и всеми ее отрицателями, как в стане эмигрантов, так и в стане большевиков.

ОГЛАВЛЕНИЕ

К Н И Г И

ТОВАРИЩЕСТВА ЗАРУБЕЖНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ:

Г. Андреев — **ТРУДНЫЕ ДОРОГИ**

Л. Ржевский — **ДВОЕ НА КАМНЕ**

Виктор Свен — **БУНТ НА КОРАБЛЕ**

Борис Зайцев — **ТИХИЕ ЗОРИ**

Федор Степун — **В С Т Р Е Ч И**